

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Dějiny umění

Diplomová práce

Maria Černá Pivovarová

REMBRANDT A VERMEER: DVĚ FILOZOFIE
TVORBY

REMBRANDT AND VERMEER: TWO
PHILOSOPHICAL CONCEPTS OF ART

Praha 2010

vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

*Srdečně děkuji prof. Lubomírovi Konečnému za vedení práce
a PhDr. Mileně Slavické a Viktorovi Pivovarovovi za odbornou konzultaci.*

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne: 7. 1. 2010

ANOTACE

Diplomová práce *Rembrandt a Vermeer: dvě filozofie tvorby* se zabývá dvěma uměleckými koncepcemi. Nejvýraznějšími představiteli těchto dvou linií, které můžeme sledovat v celých dějinách umění, jsou Rembrandt van Rijn a Johannes Vermeer. Odlišná filozofie tvorby těchto umělců je prezentována na dvou vybraných obrazech: Rembrandtově *Autoportrétu se Saskií* a Vermeerově plátně *Umění malby*. Rembrandt i Vermeer otevřeli cestu k modernímu umění, proto jsou do práce rovněž zařazena díla, která byla v dalších staletích tvorbou barokních mistrů ovlivněna.

ANNOTATION

The thesis *Rembrandt and Vermeer: Two Philosophers of Art* is devoted to two artistic concepts. The most striking representatives of these two concepts, whom we can observe throughout the entire history of art, are Rembrandt van Rijn and Johannes Vermeer. The differing philosophy of art of these two artists is presented in two selected paintings: Rembrandt's *Self-Portrait with Saskia* and Vermeer's canvas *The Art of Painting*. Both Rembrandt and Vermeer opened up the path for modern art, which is why works that were influenced by the art of these Baroque masters over the course of later centuries have also been included in the thesis.

OBSAH

1. Úvod	6
1.1 Rembrandtova linie	6
1.2 Vermeerova linie	9
2. Fakta a vývoj názorů	12
2.1 Rembrandt van Rijn – Autoportrét se Saskií	12
2.2 Johannes Vermeer – Umění malby	25
3. Umělecká tvorba jako reflexe a interpretace vlastního životního osudu	38
3.1 Rembrandt van Rijn	38
3.2 Johannes Vermeer	46
4. Sebeidentifikace umělce	51
4.1 Rembrandtovy role	51
4.2 Johannes Vermeer – malíř	57
5. Pokus o osobní výklad světa	60
5.1 Rembrandtovo osobité pojetí biblických a mytologických námětů	60
5.2 Vermeerovo osobité pojetí „scén z každodenního života“	66
6. Múza a umělec	71
6.1 Rembrandt a jeho múza – Saskie	72
6.2 Vermeer a múza – Clio	73
7. Závěr	74
Bibliografie	77
Obrazová příloha	

1.

ÚVOD

Diplomová práce *Rembrandt a Vermeer, dvě filozofie tvorby* se bude zabývat dvěma liniemi v historii vizuálního umění, které tyto dva umělci reprezentují. Pokud použijeme psychologickou terminologii, pak můžeme hovořit o způsobu, jakým umělec reflektuje sám sebe (svůj vnitřní svět) a své okolí (svět vnější). Je možné také hovořit o extrovertním a introvertním typu umělce, o distančním a subjektivně prožívaném přístupu k tvorbě nebo o vnitřním a vnějším modelu. Při tomto dělení je Rembrandt příkladem extrovertního a Vermeer naopak příkladem introvertního umělce. S tím pak souvisí celá řada aspektů. Mezi tyto aspekty patří reflexe umělcova života, jeho sebeidentifikace s určitými postavami, vypořádání se s námětem díla, ať už biblickým, mytologickým nebo námětem ze všedního dne.

1. 1 Rembrandtova linie

Rembrandt je umělcem, který dovoluje divákovi, aby nahlédl do jeho soukromí. A je to právě vlastní Rembrandtův soukromý život, který se stává námětem obrazů, na nichž namaloval sebe nebo své nejbližší. Rembrandtova tvorba vyrůstá přímo z umělcova nitra a co více, toto své nitro dává umělec k dispozici divákovi. Nikoli však zjednodušeným naivně upřímným způsobem. Rembrandt se před divákem odhaluje s dostatečnou rafinovaností, hraje různé role, zobrazuje se ve všelijakých pózách, náladách a duševních rozpoloženích, někdy se dokonce skrývá v komparsu postav, je statistou v hromadné scéně. Ale všechny jeho autoportréty jsou svědectvím o sebezpytné povaze Rembrandtovy tvorby i jeho ochotě svěřovat se divákovi, zveřejňovat svůj privátní život.

Máme co do činění s novým postojem umělce vůči světu, sobě i své tvorbě. Historie tohoto nového postoje, z něhož později vyrostlo moderní umění, začíná v manýrismu. Základ k němu položili umělci Albrecht Dürer a Michelangelo Buonarroti. Jak poznamenala Joanna Woodall, tyto dva umělci stojí na počátku suverénní individuality a oba demonstrují významnou roli umělce ve společnosti. Umělec se stává postavou, skrze

níž vnímáme svět.¹ Dürerův autoportrét, v němž se identifikuje s Kristem ukazuje obrat v nazírání umělce na sebe samého (obr. 3). Jen těžko bychom si mohli podobný autoportrét představit v rané renesanci. Dürer na sebe bere určitou roli, stylizuje se do postavy Krista, hraje si se svou identitou. Velice zajímavá je také Dürerova kresba z roku 1492, kde se jednadvacetiletý umělec zobrazil s rukou před svou tváří (obr. 4). Tato kresba je velice blízká sebezkomajícím Rembrandtovým autoportrétům. Michelangelo se zobrazuje na stažené kůži svatého Bartoloměje a prezentuje se tak jako svatý mučedník (obr. 5). Komentuje tímto způsobem svou těžkou situaci ve vztahu k papeži a možná i samotný problém podřízenosti umělců k jejich patronům v Římě. Joseph Leo Koerner tuto Michelangelovu prezentaci na stažené kůži dává do souvislosti s mytologickým příběhem o sporu Apella a Marsya a vykládá Michelangelův autoportrét umístěný na tomto netradičním místě jako pokání za umělecké ambice.² Všechny tyto výklady poukazují na obrovskou změnu v postavení umělce ve společnosti i na změnu v jeho sebeuvědomění. Jak poznamenali Rudolf a Margot Wittkowerovi, umělec se nikdy předtím neodvážil obrátit se zády k papežovi, jako to udělal Michelangelo ve sporu s Juliem II. a nikdy předtím papež neprokázal takové porozumění k umělci - géniovi.³ Michelangelo řeší své osobní problémy na veřejném prostoru, dokonce na sakrálním výjevu a svůj osobní život tak promítá do svého umění. Začíná nová kapitola v historii výtvarného umění.

Z předchůdců Rembrandta můžeme do této linie zařadit také italského barokního mistra Caravaggia, který se rovněž stylizuje do různých rolí a upozorňuje tak na svoji osobnost. Svědčí o tom jeho autoportrét v podobě nemocného Baccha (obr. 6) nebo jeho ztotožnění se s tváří Goliášovou (obr. 7).

Z Rembrandtových současníků musíme zcela určitě zmínit Petera Paula Rubense, jehož umění odráží ve velké míře jeho osobní život. Časté jsou jeho autoportréty s jeho manželkami jako je například *Autoportrét s Isabellou Brantovou* (obr. 8) nebo *Autoportrét s manželkou Helenou Fourmentovou a synem Peterem Paulem* (obr. 9). Rubens představuje rovněž umělce, jehož umění je spjato s jeho životem a jelikož jeho život byl velice úspěšný, představují i jeho autoportréty vysoce postaveného, pohledného

1 Woodall, Joanna. Every Painter Paints Himself: Self-portraiture and Creativity. In: Bond, Anthony; Woodall, Joanna (ed.). *Self Portrait, Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery / Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005. s. 18.

2 Koerner, Joseph Leo. Self-Portraiture Direct and Oblique. In: Bond, Anthony; Woodall, Joanna (ed.). *Self Portrait, Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery / Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005. s. 80.

3 Wittkower, Rudolf and Margot. *Born under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York: Norton Library, 1969. s. 38 – 40.

a elegantně oblečeného muže.

Mezi umělce, z jejichž obrazů vyzařuje silná individualita, sebereflexe a sebeuvědomění je nutné jmenovat Franciska Goyu. Do jeho umění se promítají všechny jeho vidiny, vnitřní prožitky a strachy. Příkladem může být jeho *Autoportrét s doktorem Arrietou* z roku 1820 (obr. 10).

Do linie individualisticky vyhraněných umělců patří i Gustav Courbet. Typický extrovertní až exhibicionistický umělec, pro kterého je jeho vlastní osobnost velice důležitá. Stejně jako Rembrandt se stylizuje do různých rolí. Už jeho raný autoportrét coby romantického hrdiny v plášti a klobouku svědčí o vysokém stupni sebeuvědomění a zdůrazňování vlastní osobnosti. Totéž platí pro jeho *Autoportrét s dýmkou* (obr. 11) a o to více pro obraz *Setkání: Dobrý den Monsieur Courbet*, v němž programově demonstruje svou nezávislost vůči objednateli a mecenáši (obr. 12). Zajímavý je i autoportrét *Zoufalec* nabitý expresí a naléhavým uvědoměním si své vlastní identity (obr. 13).

Asi nejvýraznějším pokračovatelem rembrandtovského sebezkoumání je Vincent van Gogh. Jeho početné autoportréty vypovídají o stejné snaze poznávat sám sebe co možná nejpravdivěji, ale současně v celé složitosti a spletitosti lidské osobnosti.

Stejná potřeba sebezpytování je příznačná i pro Lovise Corintha, který se stejně jako Rembrandt zobrazuje často v různých kostýmech, brněních a nechybí u něj ani autoportréty se sklenicí a jeho nahou manželkou (obr. 14). U Lovise Corintha je vliv Rembrandtova pojetí tvorby velmi zřetelný.

Mohli bychom jmenovat celou řadu dalších umělců, zejména ve 20. století, ale vytvoření takové databáze není předmětem této studie. Dokonce i Andyho Warhola nebo Josepha Beuyse lze do rembrandtovské linie zařadit. Stejně jako Rembrandt i oni si zahrávali se svými identitami a stylizovali se do různých postav. Sebepoznávání skrze hru s identitami nebo skrze zcela otevřenou a často krutou výpověď o sobě je vlastní mnohým bodyartistům a performerům. Jmenujme alespoň Bruce Naumana jako výrazného představitele tohoto typu umělecké tvorby.

1. 2 Vermeerova linie

Vermeer je umělcem zcela protichůdným. Nestojí o to, aby se divák podílel na jeho životě, nezve jej k účasti na svém sebezpoznávání a co více, zdá se, že nepovažuje za nutné zabývat se sám sebou. Postava malíře na obraze *Umění malby*, která je autoportrétem, je obrácena k divákovi zády (obr. 2). Nevidíme, jak vypadá jeho tvář, nevidíme, zda se usmívá, přemýšlí nebo pláče. Vermeer nás v žádném případě nenechává nahlédnout do svých pocitů a myšlenek. Svou osobnost na rozdíl od Rembrandta skrývá. Jeho životní osudy, individualita nejsou pro jeho umění podstatné, nepovažuje je za něco důležitého. Nicméně životem jako takovým je fascinován. Chce být jeho zrcadlem, chce odrazet nezaujatě to, co vidí, aniž by do tohoto odrazu promítal své emoce. V souvislosti s Vermeerem se často mluví o používání camery obscury. Ale Vermeer sám je takovou camerou obscurou. Stejně jako tento přístroj odráží předměty umístěné před ním, tak zrcadlo Vermeerova vědomí odráží čistě, bez ambicí osobní výpovědi.

Bylo by možné poukázat na všechny středověké umělce, pro které byl princip anonymity typický, ale u těchto umělců jistý antiindividualistický přístup vychází především z jejich diametrálně odlišného vědomí sebe sama, jejich společenského postavení i poslání vytvářet umění pro Boha. Vermeer se jistým způsobem vrací k této tradici anonymních mistrů, obrací se do minulosti, čemuž by i odpovídala přítomnost múzy Clio, patronky historie na Vermeerově obraze *Umění malby*.

Do vermeerovské linie nemůžeme zařadit zdaleka tolik umělců, jako do rembrandtovské. Touha být viděn, zkoumat vlastní osobnost a promítat svůj život do svých děl je obecně pro umělce příznačnější než jisté sebezapření a distancovanost od svého osobního života, pocitů a emocí. U vermeerovské linie je důležité programové sebezapření, nikoli identifikace se statutem, který například středověký umělec měl. Zaměříme se proto až na umění pomanýristické, v kterém hrála individualita umělce již významnou roli. Z Vermeerových současníků jsou stylem své tvorby autorovi obrazu *Umění malby* nejbližší holanďtí umělci Pieter de Hooch a Gerard Terborch. Náměty i formální zpracování obrazů těchto dvou autorů jsou Vermeerovým dílům velice podobné. Nicméně jsou zde rozdíly, o kterých budeme hovořit později.

Z umělců 19.století bychom do vermeerovské linie mohli zařadit francouzského malíře Camilla Corota a především německého romantického umělce Caspara Davida Friedricha. Jeho obraz *Výstup nad mraky* je příkladem stejného otočení se zády k divákovi a zdůraznění, že důležité je především to, co umělec pozoruje a následně maluje a ne on sám (obr. 15). V případě Friedricha je tím podstatným krajina, krása krajiny, nikoliv osobnost umělce. Je zajímavé, že pro Caspara Davida Friedricha nejsou tváře lidí podstatné obecně. Na většině jeho obrazů jsou lidé otočeni zády a pozorují krajinu. Stejnou zády natočenou postavu můžeme najít na jeho obrazech *Žena v okně* (obr. 16), *Sestry na balkoně* (obr. 17), *Západ slunce* (obr. 18), *Žena před východem slunce* (obr. 19) nebo *Muž a žena rozjímající u měsíce* (obr. 20). Na všech těchto obrazech člověk ustupuje do pozadí, podoba jeho tváře nebo povaha jeho emocí nejsou důležité, podstatné je to, co tito lidé pozorují – krajina.

Na Vermeerovu tvorbu velice zřetelně navázal na přelomu 19. a 20.století Vilhelm Hammershoi (obr. 21, 22 a 23). V jeho interiérech se objevují především ženy otočené k divákovi zády a celková atmosféra a tématika obrazů se velice blíží Vermeerovým. Jeho interiéry jsou stejně jako u Vermeera interiéry umělcovy duše, objevuje se tu stejný klid a smířenost. Přesto se Hammershoi v určitém aspektu liší od Vermeerovy tvorby, ale tuto skutečnost nastíníme v jiné kapitole.

Postava otočená zády k divákovi je velice typická pro tvorbu surrealistického umělce Reného Magritta. Jeho obrazy muže v klobouku (obr. 24 a 25), z kterého vidíme pouze záda nebo slavné ztvárnění postavy stojící před zrcadlem (obr. 26), v kterém se odráží opět záda postavy jsou přímo demonstrativními příklady rozebírané problematiky.

Určitým druhem poetiky je Vermeerovy blízká také tvorba Edwarda Hoppera. Zvláště pak jeho obrazy žen u okna (obr. 27 a 28).

Stejně jako v případě rembrandtovské linie zde upozorňujeme jen na nejreprezentativnější příklady linie vermeerovské.

Tyto dvě linie budeme prezentovat na dvou vybraných dílech – Rembrandtově *Autoportrétu se Saskií* z drážďanské Gemäldegalerie (obr. 1) a Vermeerově obraze *Umění malby* z vídeňského Kunsthistorisches Museum (obr. 2). Na obou těchto obrazech kromě umělce samého vystupuje i ženská postava – umělcova múza. Rozdílné pojetí múzy odráží

vztah obou autorů k umělecké tvorbě a tedy povaha a podoba múz se musí stát rovněž předmětem našich úvah.

Nejprve si ale zrekapitulujeme fakta a dosavadní názory na tyto obrazy.

2.

FAKTA A VÝVOJ NÁZORŮ

2.1 Rembrandt van Rijn – Autoportrét se Saskií

Na drážďanském obraze vidíme mladý pár. Muž zvláště sedí na okraji židle, je oblečen jako kavalír a pozvedá číši. Na hlavě má baret s pštrosím peřím a za pasem kord. Svoji levou rukou drží kolem pasu ženu, rovněž přepychově ustrojenou, která se otáčí na diváka. Její otočení hlavy je anatomicky nemožné, jak poznamenala celá řada autorů.⁴ Za Saskií jsou vidět paví pera. V dolní levé části obrazu je umístěn nákladně prostřený stůl pokrytý orientálním kobercem, na kterém je servírována paví paštika na podnose dekorovaná hlavou páva, krkem a křídly. V horní levé části se nachází zvláštní tabulka, které v pravé části odpovídá sametový závěs. Žena působí spíše strnule a staticky, je uzavřená do sebe, smutně se dívá na pozorovatele, na rozdíl od muže, který působí jako figura velmi aktivní, rozpohybovaná, plná veselí a energie. Muž oslavuje ženu.

Celý obraz je laděn do teplých barev, barev života a země. Jde o odstíny zlatavé, červené a hnědé. Tři nejosvětlenější místa jsou pozadí a obličej ženy a pštrosí péra na klobouku muže. Na obraze se vyskytuje více zdrojů světla. Pokud vyjdeme ze symboliky světla jako pravdy, pak můžeme více zdrojů světla chápat jako poukaz na možnost existence více pravd, více možných postojů. Světlo je také symbolem dobra, tma zla. Světlo a tma na obraze nejsou jasně odděleny, splývají, dobro a zlo nemají jasně dané hranice.

2.1.1 Fakta o obraze

První zmínka o popisovaném obraze pochází ze 4. srpna roku 1677, kdy je obraz zmíněn v majetku vdovy po Louysovi Crayersovi, poručíkovi Tita van Rijna. Poznámka zní: *Een conterfeytsel van Rembrandt van Rijn en sijn huysvrouw*. Do Drážďan, kde je obraz dnes umístěn se obraz dostal roku 1751 z Paříže ze sbírky Araigon spolu s dalšími obrazy, které byly na saský dvůr nakoupeny skrze agenta saského dvora Le Leu.⁵

4 Neumann, Carl. *Rembrandt*. Berlin / Stuttgart, 1902, s. 212. Převzato z: Bergström, Ingvar. Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 17, 1966, s. 144.

5 Mayer-Meintschel, Anneliese. Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom Verlorenen Sohn. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch*, 1970 / 1971, s. 46.

Obraz byl koupen za 2500 livrů.⁶ V Le Leuvě dopise královi z června roku 1749 je obraz označen titulem *Un autre grand tableau peint par Reimbrandt- son Portrait assis tenant par femme ses genoux*. Už v Paříži byl tedy obraz známý jako Rembrandtův autoportrét s manželkou. Sbírka Araigon byla 26. března 1749 v Paříži vydražena, očividně bez obrazů, které už patřily drážďanské kolekci.⁷ Galerijní inventář z roku 1754 uvádí obraz pod titulem *Sedící voják držící sklenici piva*. Poprvé se také dozvídáme o rozměrech obrazu. Jeho výška je 5 stop a 9 palců, šířka 4 stopy a 8 palců. Jsou to ty rozměry, které se uvádějí v dalších katalozích a odpovídají dnešnímu formátu. Na obraze po jeho získání do Drážďan nedošlo tedy k žádným změnám.⁸ V prvním tištěném katalogu z roku 1765 byla převzata formulace z roku 1749 s dodatkem: *Ces portraits ressemblent a ceux de l'auteur et sa femme*, v roce 1806 je obraz popisován *Sám mistr oblečený jako voják se svou ženou u bohatě obložené tabule, na které lze spatřit kohouta a paštiku... ve své pravici drží podlouhlou sklenici a směje se*. Roku 1817 byl přidán dodatek *člověk by rád u tohoto veselého obrazu prodléval čas*. Z roku 1819 pochází titul *Mistr sám a jeho žena*. Katalogy z let 1822 – 1833 popisují Rembrandta na obraze jako *v nejvíce radostné náladě ...jako by celému světu provolával slávu*.⁹ Roku 1860 přinesl Wilhelm Schäfer první podrobný popis obrazu. Titul díla v jeho podání zní: *Malíř povzbuzený vínem, na klíně mu sedí jeho mladá žena Saskia*. Schäfer se ve svém popise nezmiňuje o signatuře. Roku 1868 si Hübner signatury povšiml, ale přečetl ji špatně jako *Rembrandt fec*. V katalogu z roku 1887 byla signatura správně otištěna Karlem Woertmannem a jako datum vzniku byl určen rok 1636 / 1637. Od roku 1892 se uváděl jako název díla *Vlastní portrét malíře s jeho manželkou*, někdy bývá název doplněn o *sedící mu na klíně*. Mimo názvy obrazu, které se uvádějí v katalozích, bývá někdy obraz také lidově nazýván *Láska a pití*, *La double jouissance* nebo *Les oeuvres de la vigne*.¹⁰

Formát i kompozice obrazu byly změněny, a to pravděpodobně již v Rembrandtově době. První restaurátorská zpráva je z roku 1838, kdy byla provedena rozsáhlá restaurace díla. Vyplývá z ní, že obraz byl nažehlen na nové plátno.¹¹ Ze zpráv z let 1860 - 1897 se dozvídáme o retuších a o nanesení fermeže. Zpráva z roku 1964

6 Bruyn, Josua; Haak, Bob; Levie, Simon Hijman; Thiel, Pieter J. J. van ; Wetering., Ernst van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings III*. Haag: Martinus Nijhoff Publishers, 1989. s. 134 - 147.

7 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 46.

8 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 46.

9 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 48.

10 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 48.

11 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 46.

poukazuje na jednotlivá poškození obrazu, která byla tentokrát opravena.¹² Poprvé byl obraz zkoumán UV paprsky 14. května 1970 a znovu pak v listopadu roku 1986, kdy byla celá plocha malby pokryta X-paprsky.¹³ Plátno má rozměry 161 x 131 cm. Tento údaj zahrnuje originální část a pás přidaný v dolní části obrazu široký 16,5 – 17 cm. Pás je složen ze dvou dílů, sešitých k sobě vertikálním švem 33 cm od levého okraje. Originální část má horizontální šev 41 cm od horního okraje. Švy na obraze jsou asi výsledkem změny plátna v roce 1838. Současné rozměry jsou pouze o několik centimetrů menší, než ty, které jsou citovány v inventáři drážďanské galerie v roce 1754.¹⁴ Levý okraj obrazu řeže stůl a předměty na něm umístěné, proto se někteří badatelé domnívají, že byl obraz nalevo seříznut a byl tak změněn z horizontálního formátu na vertikální.¹⁵ Ernst van de Wetering je dokonce toho názoru, že seříznutím obrazu byla ztracena postava ženy píšící na tabulku.¹⁶ Rentgenové snímky ukázaly, že na obraze byla provedena celá řada změn. Za Rembrandtem a Saskií byla původně umístěna postava loutnistky, která byla podle některých názorů odstraněna v souvislosti se změnou formátu obrazu.¹⁷ Změny byly provedeny dále v partiích Saskiiniých zad a Rembrandtovy pozvednuté číše. Saskie původně seděla v jiné pozici, vrchní část těla byla viděna více ze strany, a tak bylo její otočení hlavy přirozenější. Původně měla Saskie dlouhý bílý závoj, který jí spadal na záda.¹⁸ Na rentgenových snímcích jsou vidět dvě různé sklenice na různých místech, malá sklenice v pozadí byla nahrazena pohárem „Roemer“ a ten byl nahrazen vysokým pohárem typu „Passglass“.¹⁹ Rembrandtova ruka byla přitom posunuta výš. Jiné umístění poháru souvisí s přemalováním postavy loutnistky.²⁰ Je jisté, že uvedené změny nemohly být provedeny po roce 1764, protože v tomto roce (13 let poté, co se obraz dostal do Drážďan) byl obraz reprodukován v leptu Johanna Antona Riedela a vypadal totožně s dnešní podobou, včetně přidaného pásu.

12 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 48.

13 Bruyn 1989, s. 134 – 147.

14 Bruyn 1989, s. 134 – 147.

15 Bruyn 1989, s. 134 – 147. Andronov, Sergej Antipovič. *Rembrandt, o socialnoj sušnosti chudožnika*. Moskva: Znanie, 1978. s. 34 – 35. Wetering, Ernst van de. Rembrandt's self-portraits: problems of authenticity and function. In: Wetering, Ernst van de (ed.). *A Corpus of Rembrandt Paintings IV, The Self-Portraits*. Dordrecht: Springer, 2005. s. 225. Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 44.

16 Wetering, Ernst van de 2005, s. 225.

17 Bruyn 1989, s. 134 – 147.

18 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 50.

19 Sklenice Passglass se vyznačovala horizontálními kroužky na určování míry nápoje. Rembrandtova sklenice se liší plastickým okrajem na noze a hlavně svojí výškou. Ve srovnání s velikostmi postav je vysoká asi 50 cm. To je značně víc, než Ada Polak našel v literatuře, kde nejvyšší sklenice dosahují výšky asi 30 cm, zdůraznění sklenice bylo pro Rembrandta důležité. Viz: Polak, Ada. Glass in Dutch Painting. *The Connoisseur*, 193 / 776, October, 1976, s. 116 – 125.

20 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 50.

Na obraze jsou patrné také kvalitativní rozdíly. Podle Mayer-Meintschel celá postava muže s baretem vykazuje velmi vysokou kvalitu na rozdíl od postavy ženy, opěradla židle a závěsu. Nižší úroveň vykazuje také pozadí v levé části obrazu a předměty umístěné na stole. Kvalitativně nejslabší je pak pokleknutí muže a jeho pouzdro na zbraň. Tyto partie Mayer-Meintschel připisuje stejné ruce, která malovala spodní přidaný pás. Mayer-Meintschel vznik obrazu rozděluje na tři stádia: kolem roku 1634 podle ní vznikají dvě hlavní postavy spolu s dívkou hrající na loutnu, po té Rembrandt obraz odkládá. Po roce 1638 se opět vrací k plátnu a v této fázi uřezává levou část obrazu a pracuje na pravé části, odstraňuje dívku s loutnou a zesiluje portrétní rysy postav. Podle Mayer-Meintschel Rembrandt obraz opět nedokončil a teprve jiná ruka rozšířila obraz směrem dolů a namalovala nejslabší pasáže plátna.²¹ Autoři korpusu Rembrandtových obrazů z roku 1989 se přiklání spíše k názoru, že změny na obraze nevytvořil sám Rembrandt, ale jeho dílna.²² K tomuto názoru se přiklání i Ernst van de Wetering v korpusu Rembrandtových obrazů z roku 2005.²³

Signatura obrazu končí koncovkou -nt. Všechny obrazy s takto zakončenou signaturou (kromě Autoportrétu s pudlem v Paříži) jsou považovány za Rembrandtova autentická díla. Na drážďanském obraze je signatura umístěna nad stolem a je napsána tenkou lazurou, přes konec jména a na písmeno f je nanesena lehká retuš.²⁴

2. 1. 2 Vývoj názorů na obraz

Badatelé 19. století, například Carel Vosmaer, Hermann Knackfuss nebo Émil Michel, vnímali drážďanský obraz jako projev domácího manželského štěstí Rembrandta a Saskie.²⁵ Pro Émila Michela obraz zobrazuje jednu z nevinných manželských orgií. Rembrandtovu veselost považuje za vynucenou, takováto hostina je pro něj jako člověka střízlivých mravů nezvyklá. Lákají ho pouze malebné, živé aspekty scény. Podle Michela nejde o morální apel na obžerství a smyslnost.²⁶ Wilhelm Bode obraz popisuje jako

²¹ Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 48.

²² Bruyn 1989, s. 134 – 147.

²³ Wetering, Ernst van de 2005, s. 225.

²⁴ Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 52.

²⁵ Vosmaer, Carel. *Rembrandt, Sa vie et ses oeuvres*. Haag: Martinus Nijhoff, 1877. s. 160 - 162.

Knackfuss, Hermann. *Rembrandt, zweite Aufl.*, Bielefeld / Leipzig: Velhagen & Klasing, 1895, s. 60 – 61.

Michel, Émil. *Rembrandt, His Life, his Work, and his Time*. Volume I. London: William Heinemann / New York: Charles Scribner's Sons, 1894. s. 182 – 183.

²⁶ Michel, Émil 1894, s. 182 – 183.

Rembrandta a Saskii při snídani a zdůrazňuje vliv Franse Halse.²⁷ Na tyto autory navazuje v pozdější době Gerard Knuttel²⁸ a Henriëtte Laman Trip de Beaufort.²⁹ V roce 1925 přichází Wilhelm Reinhold Valentiner s novou informací. Tmavý předmět v levé horní části obrazu identifikuje jako hospodskou tabulku určenou k zapisování účtu a celý výjev nazve Ztracený syn. Valentiner nachází také důležitou Rembrandtovu kresbu, kterou označí za přípravnou studii k drážďanskému obrazu (obr. 29). Kresba zobrazuje více prvků, než jaké jsou pak viditelné na obraze. Mladík ve zdobném kostýmu drží na svém klíně dívku, která v levé ruce pozvedá číši. Dále je na kresbě zobrazena dívka hrající na loutnu, paví paštika na stole, služebná přinášející podnos a křeslo, na němž je odložen kord.³⁰ O rok později Valentinerovu hypotézu podpoří Werner Weisbach, který tuto interpretaci podloží skupinou kreseb z let 1630 - 1640 ilustrujících příběh o Ztraceném synovi. Podle Wenera Weisbacha obraz na jedné straně zobrazuje milence v domáckém prostředí a na druhé straně podobenství o marnotratném synovi.³¹ Na Weisbacha navážou další badatelé. V roce 1938 Sturla Gudlaugsson vykládá obraz také jako příběh Ztraceného syna.³² V roce 1946 Marcel Brion vidí v Saskii kurtizánu a obraz interpretuje jako Rembrandtův projev rebelství, kdy Rembrandt staví na odiv svoje štěstí milovníka a labužníka.³³ Stejného názoru je i Richard Hamann, který obraz vnímá především jako protest proti měšťácké společnosti a projev Rembrandtova bohémství.³⁴ Willem Adolph Visser't Hooft se v roce 1955 pokusil spojit obraz s první epištolou svatého Jana 2,16: *Neboť všechno, co je na světě, po čem dychtí člověk a co chtějí jeho oči a na čem si v životě zakládá, není z Otce, ale ze světa.*³⁵ Jan Ameling Emmens se domnívá, že Rembrandt spíše ilustroval List Titův 2, 11 - 12: *Ukázala se Boží milost, která přináší spásu všem lidem a vychovává nás k tomu, abychom se zřekli bezbožnosti a světských vášní, žili rozumně, spravedlivě a zbožně v tomto věku...*³⁶ Oba autoři tedy vidí v obraze

27 Bode, Wilhelm. *The Complete Work of Rembrandt III*. Paris, 1899. s. 7 – 8. Převzato z: Bergström 1966, s. 146.

28 Knuttel, Gerard. *Rembrandt, de meester en zijn werk*. Amsterdam: Uitg. Ploegsma, 1956, s. 101 – 102. Převzato z: Bergström 1966, s. 146.

29 Henriëtte, Laman Trip de Beaufort. *Rembrandt*. Haarlem, 1956. s. 98 – 99. Převzato z: Bergström 1966, s. 146.

30 Valentiner, Wilhelm Reinhold. *Rembrandt, Des Meisters Handzeichnungen I*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. s. 488. Převzato z: Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 39 – 40.

31 Weisbach, Werner. *Rembrandt*. Berlin: De Gruyter, 1926. s. 171 - 173.

32 Gudlaugsson, Sturla J. *Ikongrafische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*. Würzburg, 1938. Převzato z: Bergström 1966, s. 147.

33 Brion, Marcel. *Rembrandt*. Paris: Édition Albin Michel, 1946. s. 82 – 85.

34 Hamann, Richard. *Rembrandt*. Berlin: Safari, 1948. s. 35, 37 – 38. Převzato z: Bergström 1966, s. 150

35 Visser't Hooft, Willem Adolph. *Rembrandts Weg zum Evangelium*. Zürich: Zwingli Verlag, 1955. s. 98. Převzato z: Bergström 1966, s. 150.

36 Emmens, Jan Ameling. *Rembrandt en de Regels van de Kunst*. Utrecht: Dekker & Gumbert, 1968.

především moralistní poslání. Horst Gerson v roce 1968 potvrzuje domněnku, že se jedná o výjev Ztraceného syna a srovnává obraz s kresbou z roku 1636, kde jsou zobrazeni rovněž Rembrandt se Saskií.³⁷

První skutečně velkou analýzu obrazu provedl Ingvar Bergström v článku publikovaném v roce 1966 v *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*.³⁸ Bergström předkládá celou řadu moralistních kreseb s motivy ženy píšící na tabulku, páva a ztraceného syna: kresba od Mistra Ztraceného syna (obr. 30), Hanse Bola (obr. 31), Davida Vinckboonse (obr. 32), Esaiase van de Velde (obr. 33). Páva na těchto kresbách spojuje s hříchem pýchy s odvoláním na cyklus hříchů od Pietera Brueghela staršího, kde je postava Pýchy zobrazena v doprovodu páva nebo na kresbu Jacquese de Gheyna *Superbia* (obr. 34), kde je zobrazena opět perzonifikace pýchy se zrcadlem a pávem. Důležitým srovnávacím materiálem objeveným Bergströmem je divadelní hra od Willema Dirckse. Hoofta *Heden – daeghsche verlooren soon* uvedená poprvé v Amsterdamu 3. února 1630. Podobenství o marnotratném synovi bylo v této divadelní hře transformováno do současné události a vypráví tak o bohatém mladíkovi z Amsterdamu jménem Juliaen, který utrácí své dědictví ve veřejných domech. Drama kritizuje úpadek morálky spojený s návštěvami veřejných domů. Zajímavá je grafika použitá jako úvodní strana této hry. Je zde vyobrazen mladík s prostitutkami, na stole je umístěna paví paštika dekorovaná paví hlavou, křídly a pavími pery, výjev doprovázejí muzikantky a nechybí ani žena zapisující účet na tabulku.³⁹ Z uvedených příkladů Bergström vyvozuje, že existují tři stěžejní motivy opakující se ve výjevech Ztraceného syna: 1. nádoba na tekutinu (sud nebo sklenice), kterou v ruce často drží Ztracený syn, a která symbolizuje nestřídmost, 2. tabulka s účtem, která nepoukazuje pouze na to, že se děj odehrává v hospodě, ale stává se zároveň symbolem utrácení dědictví 3. páv, který se objevuje v různých formách, ať už živý nebo v podobě paštiny symbolizující pýchu.⁴⁰ Na grafice, použité jako přebal divadelní hry o Ztraceném synovi se objevují všechny tyto tři elementy a stejně tak se objevují tyto tři symbolické prvky na Rembrandtově obraze. Bergström tak dokazuje, že drážďanský obraz je skutečně zobrazením Ztraceného syna a začleňuje ho do nizozemské ikonografické tradice tohoto námětu. Rembrandt pojal téma nově, omezil ho na nejnutnější prvky příběhu, omezil počet postav a vytvořil tak značně zhuštěnější schéma, než které můžeme vidět na zmíněných grafikách a kresbách. Drážďanský obraz ale podle Bergströma nemá

37 Gerson, Horst. *Rembrandt Paintings*. Amsterdam: Reynal, 1968. s. 232.

38 Bergström 1966, s. 143 – 169.

39 Bergström 1966, s. 162.

40 Bergström 1966, s. 163 – 164.

pouze moralistní apel, ale tím, že Rembrandt použil sebe a Saskii jako modely pro podobenství, poukazuje na to, že každý z nás může být Ztraceným synem a může potřebovat odpuštění. Bergström dále drážďanský obraz srovnává s jiným Rembrandtovým obrazem *Vztyčování kříže* z mnichovské Alte Pinakotheky (obr. 35), kde se Rembrandt zobrazil jako jeden z exekutorů Krista a dává tyto dva obrazy do symbolické spojitosti. Člověk páčáním hříchů (nestřídmy život v nevěstincích) ukřižovává Krista znovu a znovu. Mnichovský obraz drážďanskému předchází.⁴¹

Druhým nejdůležitějším textem o zkoumaném obraze je článek od Anneliese Mayer-Meintschel *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom Verlorenen Sohn*.⁴² Mayer-Meintschel vychází z Bergströмова článku a interpretaci obrazu jako Ztraceného syna dále rozvíjí. Opírá se o rentgenové snímky plátna provedené v roce 1970, které také poprvé publikuje, a které Bergström v době psaní své studie ještě neměl k dispozici. Mayer-Meintschel se zaměřuje na nově objevenou postavu loutnistky a hudbu v této souvislosti interpretuje jako symbol pomíjivosti, symbol vanitas, který je varováním před hříšným životem.⁴³ Rozebírá další příklady divadelních představení s tématem Ztraceného syna a pomocí Rembrandtových kreseb herců dokládá, že Rembrandt skutečně navštívil představení Willema Dirckse Hoofta, o kterém mluvil Bergström.⁴⁴ Hlavní otázkou, kterou si Mayer-Meintschel klade je zjistit, zda se jedná o autoportrét Rembrandta se Saskií převlečené za aktéry podobenství nebo zda se jedná o příběh, ve kterém oba vystupují jako hlavní „hrdinové“. Mayer-Meintschel vychází z rentgenových snímků a dobírá se k názoru, že Rembrandt nejdříve zobrazil scénu z hostince se Ztraceným synem rozhazujícím otcův majetek s prostitutkou a loutnistkou.. Poté zůstal obraz nedokončen a zhruba za čtyři roky se k němu umělec vrátil, oddělil levou stranu kompozice, obraz zredukoval pouze na dvě postavy a zesílil portrétní rysy. Jediné, co nyní odkazuje na podobenství o Ztraceném synovi jsou symbolické odkazy. Rembrandt se tak podle Mayer-Meintschel namaloval se svojí ženou Saskií v podobenství o Ztraceném synovi ve dvou rozdílných verzích.⁴⁵

V roce 1974 byla zveřejněna studie o drážďanském obraze od Madlyn Kahr v *Art Bulletin*.⁴⁶ Madlyn Kahr spojuje zkoumaný obraz s tradicí utrechtských

41 Bergström 1966, s. 164.

42 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 39 - 58.

43 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 39.

44 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 40.

45 Mayer-Meintschel 1970 / 1971, s. 44 - 52.

46 Kahr, Madlyn. Rembrandt and Delilah. *The Art Bulletin*, 2, 1973, s. 240 - 259.

caravaggistů, ke které ukazuje Rembrandtova sametová čepice s pštrosími péry a hudební nástroj. Přítomnost loutnistky podle Madlyn Kahr naznačuje sepětí nejen s utrechtskými caravaggisty a tématem kuplířky, na které se specializovali, ale také s tradicí Ztraceného syna popíjejícího s prostitutkou. Hudební nástroje se objevovaly v zátiších vanitas stejně jako v hospodských scénách, kde poukazovaly na to, čeho by se dobrý křesťan měl vyvarovat.⁴⁷ Tabulku Kahr vnímá jako jakési počítadlo hříchů, každá čárka je dalším hříchem z tohoto života. Drážďanský obraz je tedy pro Kahr především moralistním výjevem s tradičním poselstvím, že potěšení smyslu je hříšné a člověk by se ho měl vyvarovat. Hlavním tématem obrazu není Ztracený syn utrácející dědictví v daleké zemi, ale pošetilost světských lákadel, kritika společnosti a sebeodhalení. Kahr navrhuje nový název obrazu: *Self-Portrait with Saskia in a Moralizing Tavern Scene*.⁴⁸ Kahr obraz dále spojuje s příběhem o Samsonovi. Rembrandt používá Saskii jako model pro Dalilu v obraze *Oslepení Samsona* a pro nevěstu v obraze *Samsonova svatební hostina*. Rembrandt je zase viděn v postavě Samsona v obraze *Samson hrozící svému tchánovi*. Dalila je pro Kahr archetypem prodejně ženy, která zradí Samsona pro peníze, když k němu předstírá lásku. Jedná se o téma muže, kterého okrádá žena.⁴⁹ Obrazy s tématem Samsona jsou malovány ve stejné době i stylu jako drážďanský obraz. V celé této sérii podle Kahr Rembrandt používá Saskii jako model a vždy je na těchto výjevech muž obětí ženy. Těmito obrazy Rembrandt degraduje ženy a především svou ženu Saskii.⁵⁰

Christian Tümpel se v Rembrandtově monografii z roku 1986 pokouší nalézt odpověď na otázku, proč Rembrandt na drážďanském obraze zobrazil sebe a Saskii jako hříšníky a nachází v dobové teologii příklady, že svatba byla spojována s lidskými vášněmi. To by byl podle Tümpela důvod, proč Rembrandt použil Saskii jako model pro hříšnou ženu a sebe pro Ztraceného syna.⁵¹

V roce 1988 vychází zajímavá kniha Svetlany Alpers *Rembrandt's Enterprise, The Studio and the Market*.⁵² V drážďanském obraze cítí Alpers určité napětí mezi Rembrandtem a Saskií, jako kdyby Rembrandt bez Saskiina souhlasu veřejně snižoval jejich dobře fungující manželství. Pro Alpers je obraz především prezentací Rembrandtovy extravagance. Zobrazuje radši svojí sexuální vášnivost a rozhazovačnost, než spořivost

47 Kahr 1973, s. 256.

48 Kahr 1973, s. 257.

49 Kahr 1973, s. 254 - 255.

50 Kahr 1973, s. 258.

51 Tümpel, Christian. *Rembrandt: Mythos und Methode*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 1986.

52 Alpers, Svetlana. *Rembrandt's Enterprise, The Studio and the Market*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

vhodnou pro spořádaného manžela.⁵³

V korpusu Rembrandtových obrazů III.,⁵⁴ který vyšel v roce 1989 se kolektiv autorů přiklání k názoru Valentinera, že drážďanský obraz je historický obraz (možná fragment, ale zamýšlen tak autorem), kde Rembrandt používá sebe a svou ženu jako modely pro biblickou scénu, bez konkrétního odkazu k jejich životu. Zobrazení Saskie jako kurtizány by bylo příliš vulgární, proto tento obraz rozhodně neodráží jejich vztah. Nejde o aluzi na jejich aktuální život, ale o použití modelů pro moralizující podobenství.⁵⁵

V zásadní knize Perry Chapman zaměřené na Rembrandtovy autoportréty se badatelka zabývá drážďanským obrazem v souvislosti s kalvinistickou filozofií.⁵⁶ Téma Ztraceného syna, tedy téma pádu a spasení, bylo zásadním tématem protestantské církve. Bůh nabídl své odpuštění všem a je milosrdný a ochotný odpustit hříchy těm, kdo litují. V biblickém příběhu je obsažen jak morální příklad, tak ujištění v božskou milost.⁵⁷ Rembrandtova identifikace se Ztraceným synem podle Chapman jednoznačně souvisí s kalvinistickým pojetím člověka, kterému je hříšnost vrozená. Tímto způsobem se podle Chapman dá vyložit Rembrandtova přítomnost na mnichovském *Vztyčování kříže*, o kterém se zmiňoval již Bergström. Rembrandtovi činí potěšení zobrazit se jako prostopášník a zároveň se tímto způsobem přiznává ke svým hříchům.⁵⁸ Drážďanský autoportrét kontrastuje s Rembrandtovými autoportréty, kde si umělec potvrzuje svoje místo mezi velikány umění jako byli Tizian nebo Rubens. V drážďanském obraze Rembrandt naopak bez obalu staví na odiv své bohatství a nezávislost a komentuje tak ironicky své sebevědomí virtuozního gentlemana - umělce.⁵⁹ Perry Chapman se zabývá také oblečením, do kterého jsou Rembrandt a Saskie oděni. Jde o obvyklé divadelní kostýmy, do kterých se Rembrandt s oblibou na svých obrazech oblékal. Některé části oděvu mají základ v renesančním kostýmu, jiné jsou naprosto imaginární.⁶⁰ Chapmanstein jako Kahr vidí obraz v souvislosti s tvorbou utrechtských Caravaggistů jako byli Hendrick ter Brugghen, Gerard van Honthorst a Dirck van Baburen. Mnoho jejich děl, ač původně biblických, zesvětšelo, proto si Chapman klade otázku, zda drážďanský obraz také neztratil biblický význam a nestal se světským výjevem. Chapman dochází k závěru, že

53 Alpers 1988, s. 40.

54 Bruyn 1989, s. 134 – 147.

55 Bruyn 1989, s. 134 – 147.

56 Chapman, H. Perry. *Rembrandt's self-portraits, A study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

57 Chapman 1990, s. 115 – 116.

58 Chapman 1990, s. 120.

59 Chapman 1990, s. 120.

60 Chapman 1990, s. 114.

obraz zobrazuje téma Ztraceného syna, jelikož si na rozdíl od utrechtských obrazů udržuje základní obrazovou tradici námětu. Drážďanské dílo je tak obrazem světskosti, ve kterém hříchy pýchy, přepychu, rozmařilosti, touhy a nešetřivosti hrají hlavní roli.⁶¹ Chapman stejně jako Bergström odkazuje na divadelní hru Hoofta a dodává, že hra striktně nevaruje před hříšným životem, ale spíše stejně jako současné obrazy veselé společnosti zábavnou formou ukazuje, že bláznivost je nevyhnutelnou součástí lidské povahy.⁶² Chapman dále naráží na dlouhou tradici sepětí umělce s ženami a vínem. Na jedné straně se zde projevuje inspirující moc Baccha, na druhé straně jsou opilství a chtíč nebezpečnými hříchy, které odvádějí umělce od práce. Karel van Mander varuje před touhou a opilstvím, které můžou vést i k vraždě a zdůrazňuje, že tito nepřátelé umění dělají umělci špatné jméno.⁶³

Většina badatelů se tedy přiklonila k Valentinerovu objevu, který rozvedl a zanalyzoval Bergström. Výjimkou nebyli ani Simon Schama, který v obraze vidí souhrn hříšnosti celého lidstva,⁶⁴ ani Arthur Wheelock,⁶⁵ který odkazuje na rytinu Albrechta Dürera z roku 1498, kde se tento velikán německé renesance také stylizuje do role Ztraceného syna. Podobnost s Dürerem potvrdil Karel van Mander. Podle Arthura Wheelocka na sebe Rembrandt bere podobu Ztraceného syna, aby zdůraznil morální poselství příběhu.⁶⁶ Dieter Beaujean se jako jeden z mála odklonil od zažité interpretace obrazu jako Ztraceného syna.⁶⁷ Podle Beaujeana je ztotožnění vysoce společensky postavené Saskie s nevěstkou, navzdory velké toleranci obyvatelů Amsterdamu, nepravděpodobné. Rembrandt by navíc jako marnotratný syn nerozhazoval jmění otce, ale tchána.⁶⁸ Tabule na zdi, paví paštika a skleněný pohár, které k podobenství odkazují, jsou podle Beaujeana k výkladu sotva nutné. Tabule byla typickým prvkem v hostincích, páv platil za symbol pýchy a paštika ve spojení se stříbrným přiborem poukazuje v tomto případě jednoduše na bohatě obloženou tabuli. Beaujean se dále ve svém výkladu zaměřuje především na sklenici, potvrzuje, že se jedná o typ „Passglass“, která se vyznačuje modrými kovovými pásy. Tento typ sklenic byl podle Beaujeana používán v 17. století při „píjáckých hrách“. Účastník hry musel naráz vypít pivo ze sklenice k dalšímu modrému

61 Chapman 1990, s. 117.

62 Chapman 1990, s. 117 - 118.

63 Chapman 1990, s. 118 - 119.

64 Schama, Simon. *Rembrandt's Eyes*. London: Penguin Books, 1999. s. 382.

65 Wheelock, Arthur K. *Rembrandt's late religious portraits*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

66 Wheelock 2005, s. 63.

67 Beaujean, Dieter. Die Lust zu spielen: Rembrandt's Selbstbildnis mit Saskia in Dresden. *Weltkunst* 70 / 12, 2000, s. 2028 - 2029.

68 Beaujean 2000, s. 2028.

pásu. Rembrandt tuto hru podle Beaujeana jistě hrál, jak dokazuje jeho alkoholem oteklý obličej na drážďanském obraze. Poháry v rukách mužů patřily k zobrazování milostných párů často v kombinaci s muzikanty. Z těchto poznatků Beaujean vyvozuje závěr, že drážďanský dvojportrét je spíše než ilustrací podobenství z evangelia portrétem novomanželů, kteří jsou zobrazeni jako zamilovaný pár při pijácké hře.⁶⁹

Co se týče srovnávacích materiálů, byla zde již několikrát zmíněna Rembrandtova kresba. Další kresba týkající se námětu Ztracený syn, která je dávana do souvislosti s drážďanským obrazem je připisována Rembrandtově dílně a je uložena v Orleansu (obr. 36).⁷⁰ Jediné zobrazení Rembrandta se Saskií kromě drážďanského obrazu je lept z roku 1636, který je přesně datován (obr. 37). Gary Schwartz srovnává drážďanský obraz s obrazem od Hanse von Aachena *Smějící se umělec se sklenicí vína ve společnosti kurtizány* (obr. 38).⁷¹ Na Schwartze navazuje Ernst van de Wetering, který zmiňuje pasáž z Karla van Mandera, která by mohla nasvědčovat tomu, že Aachen vyzýval umělce, aby soutěžili s jeho smějícím se autoportrétem. Rembrandt mohl přijmout výzvu a vytvořit tak variantu na Aachenův obraz. V tom případě by obraz ztratil biblický význam.⁷² Obraz, který dále vyzývá ke srovnávání s Rembrandtovým autoportrétem se Saskií byl vytvořen Gabrielem Metsu a je rovněž vystaven v Gemäldegalerie v Drážďanech, hned ve vedlejšímu sále. Jedná se rovněž o autoportrét umělce se svojí manželkou v hospodě (obr. 39). Nechybí zde tabulka, na kterou v tomto případě žena přímo zapisuje účet, ani sklenice s vínem, kterou pozvedá sám Metsu. Je zajímavé, že tento obraz, ač ikonograficky velmi podobný Rembrandtovu plátnu (chybí zde pouze paví paštika), nikdo neztotožňuje s výjevem Ztraceného syna.

Z novějších uměleckých děl, které navazují na Rembrandtův výjev je možné zmínit Autoportrét Lovise Corintha s manželkou a sklenkou šampaňského z roku 1902 (obr. 40), o kterém bude ještě řeč v souvislosti s tématem múzy a zajímavou gendrovou reakcí ruské umělkyně Tatjany Antošiny z roku 1997 nazvanou Autoportrét s Aliošou na kolenou (obr. 41). Drážďanský obraz Rembrandta se Saskií inspiroval také ruského umělce Viktora Pivovarova k jeho osobitě variantě nazvané *Vypjem a vozradujemsja* (Napijem se a zarádujeme se) z roku 2006 (obr. 42).

⁶⁹ Beaujean 2000, s. 2029.

⁷⁰ Bruyn 1989, s. 134 – 147.

⁷¹ Schwartz, Gary. *Rembrandt's Universe, His Art, His Life, His World*. London: Thames and Hudson, 2006. s. 34.

⁷² Wetering 2005, s. 228 – 229.

Při prvním pohledu na obraz myslím nikoho nenapadne uvažovat nad tím, zda je obraz ilustrací nějakého biblického příběhu. Obraz na diváka působí neuvěřitelnou energií a veselím. Je zde zobrazena oslava: oslava života, oslava ženy. Rembrandt nás jakoby vyzývá, abychom si s ním připili. Není proto divu, že první názvy obrazu i jeho výklady odkazují na Rembrandtovo manželské štěstí. Tato prvotní označení obrazu nesmíme brát na lehkou váhu, dosvědčují, že obraz skutečně na člověka působí a působil již v 18. století jako oslava manželského svazku. Ingvar Bergström provedl v roce 1966 složitou ikonografickou analýzu obrazu, která je velice přesvědčivá.⁷³ Od této chvíle jen málo badatelů zapochybovalo o tom, že se jedná o scénu z biblického příběhu o Ztraceném synovi. Bergströmovy důkazy jsou natolik přesvědčivé, že se ani zde neodvážíme zpochybnit tuto interpretaci, přestože obraz působí především jako již zmíněná oslava života. Interpretace obrazu ostatně nemusí být jedna jediná. Pokud tedy přijmeme Bergströmův výklad díla, neznamena to ještě, že souhlasíme s jednoznačně moralistním výkladem, který nejdůrazněji vyslovila Madlyn Kahr.⁷⁴ Rozhodně se nedomníváme, že Rembrandt zobrazil degradaci ženy nebo dokonce přímo degradaci Saskie. Z obrazu absolutně nic takového nelze vyčíst. Velice zajímavě se tématu dotkly Svetlana Alpers a Perry Chapman. Alpers se zmiňuje o extravaganci, kterou Rembrandt na obraze demonstruje.⁷⁵ To je velice blízké tématu této práce. Chapman zase upozorňuje na souvislost s protestantismem. Rembrandt se podle ní zobrazuje záměrně jako prostopášník, dokonce mu to činí potěšení a zároveň se vyznává ze svých hříchů.⁷⁶ Rembrandt, tím, že se zobrazuje v roli Ztraceného syna, se otevřeně přiznává ke svým hříchům a exhibicionisticky poukazuje na své chyby a omyly. Jedná se o další z jeho četných rolí, na což poukazuje i divadelní kostým, do kterého je oblečen. Stejně sebeodhalující charakter má i zmíněný mnichovský obraz *Vztyčování kříže*, kde se Rembrandt zobrazil jako jeden z exekutorů Krista. Rembrandt se podílí na ukřižování Krista a veřejně se k tomuto strašnému činu přiznává. Ne každý umělec tímto způsobem upozorňuje na své chyby. Rembrandt je typem extrovertního umělce, který má potřebu zcela se odkrýt divákovi, nic nezatajit a odhalit celou pravdu o své osobě.

Všechny tyto interpretace jsou velice zajímavé. S některými nemůžeme než souhlasit, některé jsou možná spíše spekulacemi, které ztratily kontakt se samotným

⁷³ Bergström 1966, s. 143 – 169.

⁷⁴ Kahr 1973, s. 240 – 259.

⁷⁵ Alpers 1988, s. 40.

⁷⁶ Chapman 1990, s. 120.

obrazem. Rembrandt nejpravděpodobněji začal svůj autoportrét malovat skutečně jako Ztraceného syna, ale v průběhu práce zvítězil jeho hédonismus, pocit plnosti života a zamilovanost do Saskie. Tyto aspekty přebily prvotní etický protestantsky laděný záměr.

V kontextu dialogu s Vermeerem je pro nás nejdůležitější aspekt badateli téměř nezmiňovaný. Gesto Rembrandta. Jeho otočení se k divákovi, odkrytost, jeho pozvání podělit se s ním o radost ze života. Umělcovo pozvání, aby se divák stal svědkem a účastníkem jeho osobního života. O tom ostatně svědčí celá Rembrandtova tvorba, jeho nečíslné autoportréty, podobizny jeho žen, milenek, přátel, portréty syna plné lásky a něžnosti. Rembrandt došel k tomu, k čemu pravděpodobně vždy směřoval – jeho vlastní život se stal součástí i našeho života.

2. 2 Johannes Vermeer – Umění malby

V prvním plánu obrazu vidíme židli a odhrnutý těžký závěs, který nám umožňuje nahlédnout do interiéru, v němž sedí muž před malířským stojanem otočený k nám zády. Na sobě má zvláštní kostým s prostřihávaným kabátcem a černým baretem. Malíř maluje mladou ženu, která mu stojí modelem. Dívka má na hlavě vavřínový věnec, kterým malíř začíná svůj obraz na plátně. Modelka je oblečena v blankytně modrém oděvu, v jedné ruce drží pozoun a v druhé zavřenou knihu. Její oči jsou sklopené, působí nedostupně, nadpozemsky. Na stole před dívkou jsou rozmístěny různé předměty: kniha, maska, tkanina a otevřený sešit. Téměř celou zadní stěnu zabírá velká nástěnná mapa. Celý prostor je ohraničen šachovnicovou černo-bílou podlahou a trámovým stropem, ze kterého visí lustr korunovaný dvouhlavou habsburskou orlicí. Na lustru chybějí svíčky, je nefunkční.

Interiér je osvětlený zleva, zdroj tohoto světla ale nevidíme. Jedná se pouze o jeden jediný světelný zdroj na rozdíl od Rembrandtova obrazu. Pravda je tedy pro Vermeera pouze jedna. Vše je namalováno s velkou pečlivostí a precizností, každá barva je čitelně oddělena od druhé, barvy nesplývají jako je tomu u Rembrandta. Černé a bílé dlaždice jsou od sebe jasně odděleny. Dobro a zlo mají své jasně dané hranice.

2. 2. 1 Fakta o obraze

První zmínka o popisovaném obraze pochází z 24. února 1676 dva měsíce po umělcově smrti. Vdova Catharina Bolnes tohoto data převedla vlastnictví obrazu na svou matku Marii Thins, aby plátno uchránila před manželovými věřiteli. V dokumentu je obraz popsán jako malířské dílo bývalého manžela Cathariny Bolnes, na kterém je zobrazeno *de Schilderconst* neboli *Umění malby*.⁷⁷ Tento název zřejmě pochází od samotného Vermeera, jehož přáním bylo, aby obraz zůstal v rodině. Sám Vermeer se toto své dílo nesnažil nikdy prodat.⁷⁸ Úsilí Cathariny Bolnes zachránit obraz před věřiteli nakonec selhalo. Správce Vermeerovy pozůstalosti, slavný delftský výrobce mikroskopů Anthonie van Leeuwenhoek, správně poukázal na fakt, že převedení díla na tchýni Marii Thins je

⁷⁷ Wheelock, Arthur K. *Johannes Vermeer: The Art of Painting*. Washington: National Gallery of Art, 1999. neustránkováno.

⁷⁸ Asemissen, Hermann Ulrich. *Jan Vermeer, Die Malkunst, Aspekte eines Berufsbilder*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988. s. 5.

ilegální.⁷⁹ Další osud obrazu není zcela jasný. Existuje zpráva z 16. května 1696, kdy se v Amsterdamu dražilo jednadvacet obrazů od Johanneese Vermeera. Pod číslem tři byl uveden obraz: *Portrait van Vermeer in een Kamer met verscheide bywerk, ongemeen fraai van hem geschildert (Vermeerův portrét v pokoji s různými detaily, neobyčejně krásně namalovaný jím samým)*.⁸⁰ Někteří badatelé jako například John Walsh nebo Pieter T. A. Swillens se domnívají, že obraz popsáný pod číslem tři je totožný s obrazem *Umění malby*,⁸¹ jiní tento názor vyvrací. Karl Gunnar Hultén o ztotožnění pochybuje na základě nepřiměřenosti ceny obrazu a jeho velikosti. Obraz byl vydražen v ceně středně velkých obrazů a to se zdá být v době, kdy velikost obrazu hrála v ceně mnohem větší roli než dnes, nepřiměřené.⁸² Existuje také možnost, že obraz opustil rodinu při prodeji 15. května 1677, ale k této hypotéze neexistuje žádný důkaz.⁸³ Nemáme rovněž žádné zprávy o tom, kde se obraz nacházel v 18. století. Důvodem je zřejmě ztráta autorství u řady Vermeerových děl. Existuje možnost, že obraz putoval do Vídně do sbírky barona Gerarda van Swietena. V roce 1803 se obraz totiž nacházel v majetku baronova syna Gottfrieda van Swietena. Ve stejném roce byl obraz připsán Pieteru de Hoochovi a signován falešnou signaturou De Hoocha.⁸⁴ De Hoochovi byl obraz připisován až do roku 1860, kdy William Bürger (pravým jménem Etienne-Joseph-Théophile Thoré) rozpoznal, že se jedná o jedno z mistrovských děl Johanneese Vermeera. Roku 1849 odešel do vyhnanství a od té doby se pod pseudonymem William Berger.

V roce 1813 získal obraz hrabě Johann Rudolf Černín a umístil ho do veřejně přístupné obrazové galerie ve Vídni. Vermeerova sláva od této chvíle rostla a obraz *Umění malby* se stal kultovním dílem. Vlastnictví obrazu přešlo na černou ovci rodiny Černínů – Jaromíra. Hned po získání dědictví se Jaromír pokusil o prodej obrazu, ale narazil na zákon o ochraně památek, který zakazoval jakýkoliv vývoz obrazu ze země s ohledem na jeho fanatické uctívání. Jaromír se ale nevzdal a navázal styk s hamburským tabákovým továrníkem Philippem Reemtsmanem, který navrhl, že obraz koupí za 1,8 milionů říšských marek. Prodej byl ale zablokovan tajemníkem školství Friedrichem Plattnerem a ředitelem hlavní kanceláře pro ochranu památek Herbertem Seiberlem, kteří kontaktovali státní archiv s žádostí o udržení Vermeerova díla ve Vídni. Jejich žádost byla vyhodnocena

79 Wheelock 1999.

80 Hultén, Karl Gunnar. Zu Vermeers Atelierbild. *Konsthistorisk Tidskrift*, 18, 1949, s. 90 - 98.

81 Walsh, John. Vermeer. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 31 / 4, 1973, nestránkováno. Swillens, Pieter T. A. *Johannes Vermeer, Painter of Delft*. Utrecht: Spectrum Publishers, 1950. s. 61.

82 Hultén 1949, s. 90 – 98.

83 Wheelock 1999.

84 Wheelock 1999.

pozitivně. Telegram z 30. prosince 1939 z říšské kanceláře uvedl, že Adolf Hitler si přeje, aby obraz zůstal v galerii a nebyla učiněna žádná rozhodnutí o obraze bez jeho svolení.

V září roku 1940 koupil obraz Adolf Hitler za sníženou cenu 1,65 milionů říšských marek. 11. října 1940 bylo slavné Vermeerovo dílo převezeno do Hitlerova podzemního skladiště v Mnichově. Führer plánoval vybudovat uměleckou sbírku a hlavním klenotem sbírky se měl stát právě Vermeerův obraz. Během zimy 1943 / 1944 Hitler obraz nechal převézt kvůli bezpečnosti do solných dolů Altaussee, kde Vermeerovo dílo v perfektním stavu našla na jaře roku 1945 speciální jednotka americké armády spolu s dalšími obrazy z Hitlerovy sbírky. 17. listopadu 1945 bylo dílo Američany vráceno do Kunsthistorisches Museum ve Vídni a vystaveno v Hofburgu. Jaromír Černín se záhy přihlásil o svá práva na obraz na základě tvrzení, že plátno prodal Hitlerovi pod nátlakem. Muzeum žádost zamítlo a rozhodlo, že Jaromír Černín obraz prodal dobrovolně. V roce 1958 bylo *Umění malby* přesunuto z dočasného statutu do stálé sbírky vídeňského muzea.⁸⁵

Obraz *Umění malby* se od ostatních Vermeerových obrazů liší svým větším rozměrem. Plátno měří 100 x 120 cm. Pouze dva obrazy jsou větší - *Kristus v domě Marty a Marie* a *Kuplířka*. Dílo je signováno *Věr.Meer*, nikoliv však datováno. Za dobu jeho vzniku se považuje období mezi lety 1660 a 1670, pravděpodobně pak rok 1665.⁸⁶ Na rozdíl od Rembrandtova obrazu nebyly na Vermeerově plátně *Umění malby* zjištěny rentgenovými paprsky jakékoliv změny v průběhu jeho vzniku.

2. 2. 2 Vývoj názorů na obraz

Vermeerovo mistrovské dílo *Umění malby* se stalo pro badatele velmi lákavou příležitostí pro nesčetné interpretace. Každý prvek obrazu se stal předmětem studií – dívka, malíř a jeho kostým, plátno, mapa, závěs, lustr, předměty na stole... My se budeme v následující kapitole snažit nastínit vývoj těchto zkoumání.

Záhadnou postavou byla zpočátku postava mladé dívky. Eduard Plietzsch o ní psal v roce 1939 jako o bohyni vítězství,⁸⁷ Ary Bob de Vries ji označil jako fámou,⁸⁸ a Philip

⁸⁵ Wheelock 1999.

⁸⁶ Asemissen 1988, s. 5.

⁸⁷ Plietzsch, Eduard. *Vermeer van Delft*. München: Bruckmann, 1939.

⁸⁸ Vries, Ary Bob de. *Jan Vermeer van Delft*. Basel: Holbein, 1945.

L. Hale ji nazval slávou.⁸⁹ Teprve v roce 1949 přišel Karl Gunnar Hultén s interpretací dívky jako múzy Clio. Vermeer vyšel ve svém obraze z *Iconologie* Cesare Ripy, která byla v Itálii vydána v roce 1593 a do nizozemštiny byla přeložena v roce 1644. Pod heslem Clio je v *Iconologii* tento text: dívka s vavřínovým věncem, která v pravé ruce drží trumpetu a v levé knihu, na které je nápis THUCHYDIDES.⁹⁰

Další problém, který ve své knize Karl Gunnar Hultén řeší, a který bude trápit mnoho dalších badatelů, se týká otázky, zda zobrazený malíř představuje autoportrét samotného Vermeera. Hultén tuto otázku řeší pomocí perspektivy. Složitě vypočítává vzdálenost malíře od svého modelu a dochází k faktu, že sedící malíř je oproti modelce nepřiměřeně velký. Kdyby se sedící muž postavil, tak by narazil hlavou do lustru. Tato proporční „chyba“ podle Hulténa dokazuje, že postava malíře je autoportrétem Vermeera. Vermeer musel k zobrazení sebe sama použít dvě zrcadla a pokud tak učinil, neměl možnost pozorovat celý motiv a celý obraz na štaflích zároveň. Nemohl vidět, jak je ve skutečnosti velký k poměru výšky dívky. A tímto způsobem vznikla ona proporční „chyba“. Vermeer tedy podle Hulténa nejdříve namaloval celý výjev a teprve poté ztvárnil vlastní portrét na obraze, k čemuž použil dvě zrcadla – jedno před sebou a jedno za sebou.⁹¹

Karlovi Gunnarovi Hulténovi v jeho teorii oponuje Pieter T. A. Swillens, který tvrdí, že tak velké zrcadlo, jaké by Vermeer musel použít, aby se v něm viděl celý, v jeho době neexistovalo. I malá zrcadla byla ve Vermeerově době vzácným předmětem. Swillens se také pozastavuje nad zařízením údajného ateliéru Vermeera. Chybí zde jakákoliv nezbytná malířská náčiní jako misky na míchání barev nebo paleta. Malíř navíc není oblečen v pracovním oblečení, ale spíše jako gentleman. Podle Swillense nebylo pro Vermeera zajímavé zobrazit sebe sama, hlavním tématem obrazu pro něj byla alegorie.⁹²

Nástěnnou mapou se ve svém článku *L'Atelier de Vermeer* zabýval Charles de Tolnay. Rozpoznal na ní Nizozemsko před jeho rozdělením v roce 1581 na severní a jižní provincie. Mapa má tak upomínat na dobu, kdy se malířům vedlo mnohem lépe. Po rozdělení Nizozemska si totiž malíři protestantského severu museli na rozdíl od malířů katolického jihu většinou hledat vedlejší zaměstnání.⁹³

89 Hale, Philip L. *Jan Vermeer of Delft*. Boston, 1937. Převzato z : Hultén 1949, s. 91.

90 Hultén 1949, s. 92.

91 Hultén 1949, s. 93 – 97.

92 Swillens 1950. s. 99 – 102.

93 Tolnay, Charles de. *L'Atelier de Vermeer*. *Gazette des beaux-arts*, 41, 1953, s. 265 - 272. Převzato z: Walicki, Michal. *Jan Vermeer van Delft*. Dresden: Verlag der Kunst, 1970.

Na základě Hulténovi interpretace dívky jako Clio identifikoval ženskou postavu na obraze Jan van Gelder jako múzu historie. Malíř tedy maluje historii a jelikož Clio je múza, inspirující síla, umělec je inspirován historií.⁹⁴ Historické je podle Jana van Geldera i oblečení, které má malíř na sobě. Označil ho za burgundský kostým 16. století, který byl ve Veermerově době neaktuální.⁹⁵ Tento výklad obrazu se stal velice oblíbeným. Trumpeta a vavřín byly v této souvislosti chápány jako odkazy k věčné slávě a cti a kniha pak jako prostředek k zaznamenání slávy pro potomstvo, tedy jako jakási historická kronika. Sama Clio byla chápána jako múza proklamující slávu a čest. Psaní historie ve smyslu zaznamenávání cti a slávy pro potomky bylo navíc její invencí.⁹⁶

Další badatel, který obraz studoval byl Kurt Badt. Ve své knize *Modell und Maler von Jan Vermeer* se zabýval hned několika aspekty obrazu.⁹⁷ Samotný prostor ateliéru, který považuje za jeden z reálných pokojů Vermeerova domu, ohodnotil jako netypický ve srovnání s jinými obrazy holandských ateliérů 17. století. V těchto malířských pracovnách většinou převládá temno a nepořádek. Vermeerovy obrazy se naopak vyznačují pořádkem a zářivou čistotou, čímž se delftský malíř přibližuje italským mistrům v čele s Raffaelem. Vermeer se tak stává protikladem k Rembrandtovi, jehož interiéry působí chaotickým dojmem.⁹⁸ Kurt Badt si dále všimá dlaždicového vzorce na obraze, který považuje za netypický. Vermeer dlaždice staví našikmo, místo aby je položil ve směru stěn pokoje, a tímto způsobem narušuje iluzi uzavřenosti prostoru. Celá podlaha je díky tomuto efektu v pohybu a interiér působí neklidně.⁹⁹ K tomuto neklidu podle Badta přispívá i zakroucení lustru, jehož kovová ramena tvoří písmeno S, které se opakuje i ve tvaru země na nástěnné mapě.¹⁰⁰ Předměty ležící na stole interpretuje Kurt Badt jako typické atributy malířství 17. století. Maska je symbolem *imitazione*, tedy napodobování přírody (podle Cesare Ripy maska a opice symbolizují imitaci lidské aktivity), sešit poukazuje na *disegno* – kresbu, jako základ malířství a kniha by mohla odkazovat na traktát s teoretickými pravidly nezbytnými pro vzdělaného malíře.¹⁰¹ Za hlavní téma obrazu považuje Kurt Badt vztah malíře a múzy. Přičemž postavu malíře nepovažuje za Vermeera

94 Gelder, Jan G. van. *De schilderkunst van Jan Vermeer*. Utrecht: Kunsthistorisch Institut, 1958.

95 Gelder, Jan G. van. Two Aspects of the Dutch Baroque, Reason and Emotion. In: Meiss, Millard (ed.). *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York: New York University Press, 1961. s. 445 - 453.

96 Sluijter, Eric Jan. Vermeer, Fame, and Female Beauty: The Art of Painting. In: Gaskell, Ivan; Jonker, Michiel (ed.). *Vermeer Studies*. Washington: National Gallery of Art, 1998.

97 Badt, Kurt. *Modell und Maler von Jan Vermeer*. Köln: DuMont Schauberg, 1961.

98 Badt 1961, s. 27-28.

99 Badt 1961, s. 92.

100 Badt 1961, s. 116.

101 Badt 1961, s. 102 a s. 114.

a ženskou postavu za Clio. Dívka je pro něj pouze modelkou převlečenou za tuto múzu.¹⁰²

Odlišně od Badta interpretuje předměty na stole de Vries, který je považuje za symboly tří dalších múz. Kniha podle něj poukazuje na múzu poezie Polymneu, sešit – notový zápis – na múzu hudby Euterpu a maska na múzu komedie Thalii. Vermeer tak na obraze vzdává hold Clio a ostatním múzám. V interpretaci postavy malíře se de Vries s Badtem také rozchází. De Vries se totiž domnívá, že Vermeer se zde s postavou malíře zcela jistě identifikoval.¹⁰³

O přítomnosti samotného Vermeera na obraze nepochybuje ani Michal Walicki, který přináší nový výklad předmětů na stole. Masku interpretuje jako symbol sochařství a náčrtník jako odkaz k architektuře. Obraz by se pak dotýkal tématu *paragone* – porovnávání nebo soutěžení různých druhů výtvarného umění. Malířství v této soutěži jednoznačně vítězí a potvrzuje tak názor samotného Leonarda da Vinciho, který chápal malířství jako nejvznešenější druh výtvarného umění.¹⁰⁴

Nástěnnou mapou na Vermeerově obraze *Umění malby* se podrobně zabýval James A. Welu. Mapu, která nese nápis NOVA XVII PROVINCIARUM (GERMAINIAE INFERIORIS DESCRIPTIO/ET ACCURATA EARUNDEM...DE NOVO EMENDATA...RECTISSIME EDITAPER NICOLAUM PISCATOREM a zobrazuje sedmnáct nizozemských provincií můžeme připsat Nicolausovi Visscherovi (Nicolaus Piscator). Originál této mapy byl nalezen v roce 1962 Albertem Floconem v Bibliothèque nationale v Paříži. Latinské jméno Nicolaus Piscator může odkazovat na Claese (Nicolaus) Jansze. Visschera – otce rodiny zabývající se tvorbou map, nebo na jeho syna Nicolaus Claesze. Visschera (1618-79), který pokračoval v otcově firmě. Předpokládá se, že mapa na Vermeerově obraze byla vytvořena spíše synem, který se častěji nazýval Nicolaus Piscator, na rozdíl od otce, který si ke jménu ještě přidával Jansz. Polud. Pokud byla tedy mapa vydána mladším Visscherem, objevila se v Nizozemsku po roce 1652, kdy mladší Visscher převzal otcovu firmu. Na originální Visscherově mapě chybí nadpisová páska a série dvaceti pohledů na nejdůležitější nizozemská města, které jsou viditelné na Vermeerově obraze. Vermeer na svojí mapu navíc umístil alegorické a mytologické figury (dvě ženské postavy – nalevo s pravítkem a kružítkem a napravo s vavřínovým věncem, štětec a paletou, které reprezentují umění měřit a umění malovat jako dva předpoklady pro kartografické povolání), heraldické znaky, plachetnice, mořská monstra a rybáře, který byl

102 Badt 1961, s. 110.

103 Vries, Ary Bob de. *Vermeer*. Milano: Amilcare Pizzi S.p.A., 1967. s. 21 – 22.

104 Walicki 1970. s. 46.

symbolem Visscherovy rodiny.¹⁰⁵ Vermeer zobrazil na mapě výrazný záhyb, kterého si již povšimnul de Tolnay v roce 1953.¹⁰⁶ Vermeer tímto způsobem mohl naznačit budoucí rozdělení Nizozemska. Přesné zkoumání ukázalo, že záhyb protíná přesně město Breda, které hrálo zásadní roli ve válce, která způsobila rozdělení země. V roce 1566 začalo v Bredě povstání, které vedlo k rozpadu Holandska. Do roku 1648 si Španělsko s Nizozemím předávalo nadvládu nad Bredou šestkrát.¹⁰⁷

Na Weluovo bádání o nástěnné mapě navazuje Gerhard Menzel, který se snažil dohledat předobraz pro Vermeerovy pohledy na dvacet nizozemských měst. Jako možný inspirační zdroj našel rozměrný gobelín znázorňující Bitvu u Nieuwpoortu. Gobelín zhotovil Maxmilian van der Gucht mezi lety 1647 a 1648 ve své delftské dílně. Jako ozdobný prvek se na gobelínu objevuje devatenáct pohledů na nizozemská města v oválných osmiúhelných polích, stejných jako jsou na Vermeerově obraze.¹⁰⁸ Gerhard Menzel našel také nový možný předobraz pro ženskou postavu na Vermeerově obraze *Umění malby*. Na delftské radnici se nacházelo dílo od Hendrika Gerrotse z roku 1620 znázorňující apologii na smrt oranžského rodu. Gerrots zde ztvárnil třicet sedm alegorických figur, nad kterými se vznáší Fáma, která zvěstuje slávu oranžskému rodu a jako svůj atribut nese pozoun. Podle Gerharda Menzela se Vermeer ve svém obraze inspiroval právě touto postavou.¹⁰⁹ Co se týká postavy malíře, Gerhard Menzel se přiklání k názoru, že zobrazený umělec je autoportrét Vermeera a nachází pro to poněkud kuriózní důkaz. Vermeerova tvář bývá spatřována v muži zobrazeném v levé části drážďanského obrazu *Kuplířka*. Menzel se domnívá, že stejná tvář se nachází na obraze Pietera de Hoocha *Návštěva v podloubí* (obr. 43) a dochází k závěru, že Vermeer se portrétoval tak zřídka a v našem případě zezadu, protože jeho obličej neodpovídal jeho představám o kráse.¹¹⁰ Masku položenou na stole interpretuje Menzel také velice originálně. Zásadně odmítá hypotézu, že by mohla být odkazem na múzu Thalii, jelikož jí chybí oči. V masce spatřuje portrétní rysy Vermeerova uměleckého kolegy Carla Fabritia, který byl v době malování obrazu již po smrti. Zvěstovatelka slávy Clio se tak dívá na sádrový odlitek tváře Vermeerova přítele Carla Fabritia, jehož sláva po smrti prudce vzrostla. Vermeer v obraze podle Menzela vyjádřil stesk nad tím, že jeho umění nenachází ozvěnu, jeho obrazy se

105 Welu, James A. Vermeer: His Cartographic Sources. *Art Bulletin*, 4, 1975, s. 529 - 547.

106 Tolnay 1953.

107 Welu 1975, s. 529 – 547.

108 Menzel, Gerhard W. *Vermeer*. Leipzig: Seemann, 1977.

109 Menzel 1977, s. 61.

110 Menzel 1977, s. 61.

neprodávají a kroniky o něm mlčí. Sláva na něj nepohlédla.¹¹¹ Portrétní rysy v masce viděl i Edward Snow, který je ale připsal samotnému Vermeerovi.¹¹²

Albert Blankert nachází hlavní inspirační zdroj Vermeerova obrazu ve výzdobě nové budovy gildy svatého Lukáše v Delftu. Na stropě hlavního sálu vymaloval Leonaert Bramer sedm svobodných umění s přidaným osmým – Malířstvím. Ve výzdobě se objevují také alegorické figury Malířství, Architektury a Sochařství. Blankert se dokonce domnívá, že obraz byl darem pro gildu svatého Lukáše spolu s obrazem od Martena van Heemskercka Svatý Lukáš maluje Madonnu. Dále Blankert interpretuje obraz poměrně tradičně. Clio – Historie inspiruje umělce (který nepředstavuje Vermeera) a obraz tak vyjadřuje ideu, že historické malířství je nejvznešenějším uměleckým povoláním. Mapa pak poukazuje na slávu a důležitost holandského umění, přičemž Vermeer vnímá holandské umění jednotně, nedělí ho na katolický jih a protestantský sever.¹¹³

Vztahem mapy a Clio se zajímavě zabývala Svetlana Alpers. Vermeer na největší a nejpodrobnější mapu ve svém díle umístil svou signaturu. Podle Svetlany Alpers se tímto způsobem Vermeer identifikuje s tvůrcem mapy.¹¹⁴ Mapa samotná je podána jako obraz a představuje tak příklad deskriptivního umění rozšířeného v Holandsku. V nizozemském umění se nesetkáváme s obrazem jakožto pohledem z okna (jako je tomu v Itálii), ale spíše s obrazem jakožto precizním popisem světa, stejně jako je tomu na mapách. Vermeerův *Pohled na Delft* má velice blízko k topografickým pohledům používaným na mapách a v obraze *Umění malby* tento typ pohledu Vermeer opakuje v miniaturních zpodobeních holandských měst na mapě. Mapy v sobě kombinují vědu a umění, vědění a dekoraci a tomu se velice blíží Vermeerovo umění.¹¹⁵ Postava Clio – Historie je postavena diagonálně ke slovu Descriptio na mapě a podle Svetlany Alpers pozvedá svou trumpetu ke chvále deskriptivního umění. Vermeer srovnává dva různé druhy umění reprezentované ženou a mapou. Clio je příkladem symbolu naplněného významem volajícím po interpretaci, mapa je znakem funkčním, popisným a srozumitelným na první pohled. Vermeer vedle sebe staví umění jako symbol a umění jako popis.¹¹⁶

111 Menzel 1977, s. 62.

112 Snow, Edward. *A Study of Vermeer*. Berkeley: University of California Press, 1994, s. 120. Převzato z: Wolf, Bryan Jay. *Vermeer and the Invention of Seeing*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

113 Blankert, Albert. *Vermeer of Delft, Complete Edition of the Paintings*. Oxford: Phaidon, 1978. s. 46 – 49.

114 Alpers, Svetlana. *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. s. 122.

115 Alpers 1983, s. 123 – 128.

116 Alpers 1983, s. 166.

Dalším badatelem, který se Vermeerovým obrazem *Umění malby* zabýval, byl Hermann Ulrich Asemissen. Podle Asemissena mají předměty zobrazené na obraze vztah k jednotlivým povoláním, s nimiž bylo malířství spojováno v guildě svatého Lukáše, a jsou uvedena v úvodu stanov guildy. Vedle malířů jsou zde zmiňováni tkalci, sochaři, umělečtí tiskaři a obchodníci s uměleckými díly. Tomuto výčtu odpovídají předměty na obraze – opona a tkanina, maska, kniha a mapa. Obchodníky s uměním zde podle Asemissena zastupuje sám malíř, jelikož umělci velice často zároveň obchodovali s uměleckými předměty.¹¹⁷ Alegorický význam by podle Asemissena mohla mít i židle a stůl, jelikož v guildě byli zapsáni také truhláři. Asemissen se stejně jako Albert Blankert domnívá, že obraz *Umění malby* byl malován jako dar pro guildu svatého Lukáše. Nezodpovězený ale zůstává fakt, proč obraz zůstal až do smrti malíře v jeho majetku.¹¹⁸ Situace malířů v holandských guildách nebyla jednoduchá. Jejich pozice byla často podřadná a oni se snažili z guild vystupovat a zakládat své vlastní cechy nebo bratrstva, které ale již nesměly nést název guildy. V Dorechtu opustili guildu svatého Lukáše malíři v roce 1642, v roce 1644 je následovali utrechtští malíři a roku 1656 haagští. Delftská guilda svatého Lukáše byla výjimečná. Malíři v ní měli výsostné postavení (právě malíři guildu vedli) a o odtržení tím pádem neusilovali. Vermeerův obraz podle Asemissena odpovídá této situaci delftské guildy. Malířství je podáno jako ušlechtilé umění doprovázené ostatními řemesly zastoupenými v guildě.¹¹⁹ Dále se Asemissen zabývá již zmíněným záhybem na nástěnné mapě, který podle něj zdůrazňuje přiřazení malíře k pravé straně mapy, kde se nachází Delft. Vermeer se tak vlastenecky hlásí k významné holandské provincii.¹²⁰ Co se týká problematiky autoportrétu, je Asemissen toho názoru, že Vermeer se na obraze zobrazil a dokládá to podobně jako Karl Gunnar Hultén pomocí perspektivy. Jak již Hultén poznamenal, postava malíře je nepoměrně velká. Podle Asemissena tento odklon od perspektivy používali malíři právě v autoportrétech ve svém ateliéru, aby zdůraznili svou postavu. Jako příklad uvádí Asemissen slavný Vélazquezův obraz *Las Meninas*, kde umělec o hlavu převyšuje stanovený horizont a vyzdvihuje se tak na hlavní figuru obrazu.¹²¹ Proti možnému autoportrétu v obraze *Umění malby* badatelé argumentovali van Gelderovým zjištěním, že malířův kostým je historický. Hermann Ulrich Asemissen toto tvrzení vyvrací. Kalhoty jsou podle něj zcela dobové a baret, ačkoliv poněkud staromódní,

117 Asemissen 1988, s. 19 - 20.

118 Asemissen 1988, s. 23.

119 Asemissen 1988, s. 24.

120 Asemissen 1988, s. 32 – 34.

121 Asemissen 1988, s. 36.

byl typickou pokrývkou hlavy malířů. Prostřihávaný kabát nebyl také ve Vermeerově době zcela neobvyklý. Je pravda, že byl rozšířen převážně v první polovině 16. století, ale v decentnější formě byl k vidění ve století 17., jak dokazují obrazy Franse Halse, Willema Duystera, Gerarda Terborcha nebo Caspara Netschera. V sérii zobrazení různých povolání Vermeerova delftského kolegy Leonaerta Bramera má na sobě malíř sedící u stojanu rovněž podobný kabátec. Ještě obvyklejším byl tento svrchní oděv ve Francii. Kolem roku 1655, tedy v době, kdy vznikl obraz *Umění malby*, dal Ludvík XIV. signál k ukončení módy tohoto typu kabátce. Podle Asemisena je tedy malíř na obraze oblečen dobově, i když historie tohoto oděvu sahá k burgundskému období.¹²² Asemissenovu teorii o aktuálnosti malířova oděvu podpoří i v roce 1998 Marieke de Winkel, která doloží, že prostřihávaný kabátec byl skutečně módní kolem roku 1660. Nachází zápis v diáři Samuela Pepyse z roku 1662, kde se píše: *Dnes jsem si vzal poprvé prostřihávanou kazajku, kterou mám tak rád*. Marieke de Winkel problematiku uzavírá tvrzením, že tento typ kazajky nebyl všeobecně nošen, ale kvůli tomu nelze říci, že je na obraze zobrazena historická postava.¹²³ To, že se Vermeer na obraze zpodobnil, podle Asemisena dokládá i samotný prostor, který je podle něj skutečným umělcovým ateliérem v jeho domě na Oude Langedijk nebo jeho předsíní.¹²⁴ Vermeer se na obraze umístil, jako by se nacházel před obrazem a očividně tak chtěl tímto způsobem postavu vyzdvihnout. Asemissen se rozhodně nedomnívá, že by zobrazení zády k divákovi poukazovalo na malířovu skromnost. Vermeer chtěl spíše tímto způsobem potlačit individualitu postavy ve prospěch určitého zevšeobecnění. Vermeer reprezentuje povolání malíře. Pro guildu svatého Lukáše i pro rodinu byl malíř i zezadu snadno rozpoznatelný. Pro obyčejného diváka zůstal umělec v anonymitě.¹²⁵

Asemissen v obraze nachází několik historických narážek. Malířská tyč s červeným zakončením ukazuje k městu Brabant na mapě, které bylo místodržící rezidencí jižních provincií. Clio zase stojí před haagským dvorem – sídlem vlády osvobozeného severního Nizozemí. Dvouhlavý orel na lustru je pak narážkou na habsburské dějiny země.¹²⁶ Vermeer se podle Asemisena staví ve svém obraze proti umělecko-historické doktríně o primátu historické malby v hierarchii námětů. Ačkoliv

122 Asemissen 1988, s. 38 – 40.

123 Winkel, Marieke de. The Interpretation of Dress in Vermeer's Painting. In: Gaskell, Ivan; Jonker, Michiel (ed.). *Vermeer Studies*. Washington: National Gallery of Art, 1998. s. 332 – 334.

124 Asemissen 1988, s. 17 – 18.

125 Asemissen 1988, s. 42 – 43.

126 Asemissen 1988, s. 53 – 56.

dává do souvislosti malířství a historii země, nemaluje historický obraz, ale výjev z ateliéru s alegorickým významem. Vermeer tímto způsobem demonstrovuje svůj názor, že duchovní obsah obrazu, stejně jako jeho malířské kvality, nesouvisí s námětem plátna. Není možné hodnotit kvalitu obrazů podle toho, zda zobrazují historickou scénu nebo zátiší, k čemuž ve Vermeerově době běžně docházelo.¹²⁷

Hermann Ulrich Asemisen své bádání o *Umění malby* uzavírá poznatkem o propojení obrazu z poezií. Slavné *Ut pictura poesis* – porovnávání poezie a malířství bylo v době Vermeera stále aktuálním tématem. Nevíme jistě, zda Vermeer znal slavné Horatiovo přirovnání, ale jistě znal spis svého malířského kolegy Philipse Angela *Lof der Schilder-Konst*, v kterém můžeme číst následující úryvek převzatý z Plutarcha: *Malířství je nemá poezie a poezie mluvícím malířstvím*. Ona nemá poezie velice dobře charakterizuje celkovou náladu Vermeerova obrazu. Vermeer tak prezentuje malířství nejen ve spojení s ostatními řemesly zastoupenými v guildě svatého Lukáše, ale také v souvislosti s poezií. S tímto pojetím souvisí i to, že Vermeer na obraze maluje vavřínový věnec, který je v nizozemském vydání Ripovy *Iconologie* charakterizován jako poetický. V souvislosti s múzou Historie ho lze interpretovat jako poukaz na schopnost malířů a básníků uchovávat historii.¹²⁸

Daniel Arasse ve své knize *Vermeer, Faith in painting* interpretuje obraz na několika úrovních. Vermeer zobrazuje Clio jako reálnou postavu, svůj ateliér naopak jako alegorický prostor (mramorová černo-bílá podlaha byla výjimečná v ateliérech stejně jako závěs, oblečení umělce je nereálné, ve studiu chybí běžné malířské pomůcky). Vermeer podle Arasse hraje dvojjitou hru – svou postavu alegorizuje a zároveň dealegorizuje alegorickou figuru, kterou zobrazuje jako reálný malířův model.¹²⁹

Obraz lze podle Arasse vnímat také jako určitý druh nostalgie. Umělcův oděv je neaktuální stejně jako mapa a habsburská orlice na svícnu. Sám umělec je k přítomnosti otočen zády, dívá se do minulosti. Vermeer tímto způsobem podle Arasse vyjadřuje nostalgii po ztracené jednotě katolického Nizozemí a s ní spojeném rozkvětu malířství.¹³⁰

Mapa podle Arasse reprezentuje typ vědění stejně jako malířství. Mapa i malířství demonstrují vědění o světě. V případě Vermeera je toto vědění zobrazeno deskriptivním způsobem. Daniel Arasse z nápisu na mapě vytrhává dvě slova:

NOVA...DESCRIPTIO, které podle něj můžou být chápány jako moto nové koncepce

127 Asemisen 1988, s. 59.

128 Asemisen 1988, s. 62

129 Arasse, Daniel. *Vermeer, Faith in painting*. Princeton: Princeton University Press, 1994. s. 42.

130 Arasse 1994, s. 45.

malířství, s kterou Vermeer přichází.¹³¹ Námětem obrazu je pak podle Arasse samotné malířství (nikoliv malíř, ani to, co malíř zobrazuje), které je podáno klasicky. Podle klasického podání byla základem malby přípravná kresba, malíř na obraze *Umění malby* tuto přípravnou kresbu používá (jak je vidět na plátně před ním), ale sám Vermeer, jak bylo zjištěno z rentgenových paprsků, tuto přípravu nikdy nedělal. Vermeer tedy ve své alegorii akceptuje klasické teoretické principy malířství, ale sám se od nich v praxi odchyluje.¹³²

Eric Jan Sluijter ve své stati *Vermeer, Fame, and Female Beauty: The Art of Painting* odmítá tvrzení, že umělec zobrazuje historii nebo je historií inspirován a stejně tak odmítá, že malíř považuje historické malířství za svojí nejvyšší metu. Sluijter rovněž nesouhlasí s interpretací Clio a mapy jako dvou odlišných cest zobrazení – tedy jako alegorie a vizuálního popisu.¹³³ Vermeerův obraz podle Sluijtera zobrazuje malířství jako perfektní iluzi, díky které malířství převyšuje všechna ostatní umění, jako sochařství, kreslířství, umění tapiserií, které jsou v imitaci přírody nedostačující. Pouze malířství může vytvářet iluzi dokonale přesvědčivého prostoru naplněného světlem a tímto způsobem odolávat běhu času.¹³⁴ Náš pohled i pohled umělce je upřen k mladé ženě. Vermeer navazuje na tradici malíře malujícího krásnou ženskou figuru podle modelu, na tradici vycházející z ikonografie svatého Lukáše zobrazujícího Madonnu a Apella malujícího Campaspe, která zdůrazňuje důstojnost malířství. Vermeer podle Sluijtera vytvořil obraz proklamující trvalou slávu a čest malířského umění. Malíř na obraze zachycuje ženskou krásu a vytváří tak iluzi, která bude svědčit o slávě jeho umění a umění jeho země.¹³⁵

Podle Bryana Jaye Wolfa je obraz jakousi soukromou alegorií. Vermeer podal Clio jako mladou holandskou ženu v kostýmu a tím podle Wolfa radikálně demytologizuje italské teorie o umění. Vermeer historii domestifikuje, chápe ji jako součást svého domácího prostoru.¹³⁶

Existuje mnoho pláten zobrazujících malíře ve svém ateliéru. V souvislosti s Vermeerovým obrazem se často mluví o plátně Michiela van Musschera, které nese stejný název *Umění malby* (obr. 44). Podobných výjevů bychom našli více. Podrobněji se fenoménem umělce ve svém ateliéru budeme zabývat v kapitole Sebeidentifikace umělce.

131 Arasse 1994, s. 47 – 51.

132 Arasse 1994, s. 53.

133 Sluijter 1998, s. 267.

134 Sluijter 1998, s. 271.

135 Sluijter 1998, s. 272 – 277.

136 Wolf 2001, s. 202.

Z moderních děl, která se přímo odvolávají na Vermeerův obraz *Umění malby* můžeme zmínit pohlednici od Donalda Celendera, která zobrazuje Vermeera, jak maluje verzi Roy Lichtensteinova díla *Whaam!* z roku 1963 (obr. 45). Autor zde dává do kontrastu Lichtensteinovu tvorbu inspirovanou komixem a Vermeerovo vznešené plátno. Obraz *Umění malby* se stal rovněž inspiračním zdrojem významného režiséra Petera Greenawaye.

Umění malby nevypovídá o životě, jako je tomu u Rembrandta, ale o umění. Samotný zdroj umění, kterým je světlo nevidíme, je nám skryt. Masky ležící na stole, nehledě na její různé interpretace, symbolizuje přetvářku a iluzi. Je tedy rovněž atributem umění. Mapa, jak již poznamenal Daniel Arasse,¹³⁷ zobrazuje svět stejně jako malířství. Kartografie i malířství svět kolem nás strukturují, zakreslují a pomáhají nám lépe se v něm orientovat. Obě disciplíny vyžadují přesnost a obě jsou charakteristické tím, že přenášejí trojrozměrné objekty na dvourozměrnou plochu. Malířství je ale na rozdíl od kartografie iluzivní a symbolické umění a my se na Vermeerově obraze skutečně setkáváme hned s několika iluzemi a symbolickými významy: mapou, maskou a modelkou převlečenou za múzu. Symbolický význam má i strop a podlaha, které naznačují, že malířství má své hranice. Lustr zavěšený na stropě zase nemá svíčky a je tak zbaven užitkovosti, stejně jako umění nemusí mít žádný účel. Těžký závěs se stává metaforou malířství, které podle Vermeera odkrývá prostor, v němž věci získávají významy dříve neviditelné.

Pro naši práci je ale nejdůležitější postava samotného umělce otočeného k nám zády. Nepochybujeme, že se zde jedná o Vermeera. Není důležité, zda při malování používal dvě zrcadla, nebo nejdříve namaloval celý výjev a pak se do něj zasadil, nehledě na to, že se mohl malovat z paměti nebo použít nějaký model. Vermeer se pochopitelně identifikuje s malířem na obraze a zobrazuje se otočený k umělému, iluzivnímu světu. K skutečnému reálnému světu je otočen zády.

137 Arasse 1994, s. 45 – 53.

3.

UMĚLECKÁ TVORBA JAKO REXLEXE A INTERPRETACE VLASTNÍHO ŽIVOTNÍHO OSUDU

3. 1 Rembrandt van Rijn

Nejstarší texty o životě Rembrandta pocházejí ze 17. století a je jich celá řada. O Rembrandtovi se zmiňuje v roce 1641 leidský měšťan Johannes Orlers¹³⁸ a v letech 1675 - 1679 umělec Joachim von Sandrart,¹³⁹ v roce 1678 pak umělec Samuel von Hoogstraten.¹⁴⁰ Italský opat, milovník umění a teoretik Filippo Baldinucci o Rembrandtovi píše v roce 1686¹⁴¹ a milovník umění a teoretik Andries Pels v roce 1681.¹⁴² Dalšími prameny k Rembrandtovu životu jsou texty André Félibiena z roku 1685, Rogera de Piles z roku 1699 a Arnolda Houbrakena z let 1718 - 1712.¹⁴³

Rembrandt se narodil 15. července 1606 ve Weddesteeg v Leidenu.¹⁴⁴ Jeho otec Harmen Gerritsz van Rijn byl mlynář, matka Cornelia Willemsdr. van Zuytbroeck byla dcerou pekaře. Celkem měli Rembrandtovi rodiče deset dětí, ale mnoho jich zemřelo v raném věku. Rembrandt navštěvuje latinskou školu, kde již podle Orlerse maluje a kreslí. V roce 1620 se Rembrandt zapisuje na Leidenskou univerzitu a přibližně v této době se také dostává do učení k Iacobi Issacszovi van Swanenburghovi, u kterého Rembrandt podle Orlerse tráví tři roky a poté nastupuje na šest měsíců do učení k nejrenomovanějšímu historickému malíři v Amsterdamu Pieterovi Lastmanovi. Podle Houbrakena je Rembrandt ještě nějaký čas v dílně malíře historických výjevů a krajin Jacoba Pynase. V roce 1625 se

138 Orlers, Johannes. *Beschrijvinge der Stadt Leiden*. Leiden, 1641.

139 Sandrart, Joachim von. *Teutsche Academie des Bau-, Bild-, und Mahlerey—Künste*. Nürnberg: Jacob van Sandrart, 1675

140 Hoogstraten, Samuel von. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*. Rotterdam: Francois van Hoogstraten, 1678.

141 Baldinucci, Filippo. *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' piu eccellenti Maestri della stessa Professione*. Firenze: Matini, 1686.

142 Pels, Andries. *Gebruik en misbruik des tooneels*. Amsterdam, 1681.

143 Houbraken, Arnold. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstchilders en schilderessen*, 3 Vols. Amsterdam: Autheur, 1718 – 1721.

144 Životopis Rembrandta je kompilací tří textů: Arpino, Giovanni; Lecaldano Paolo. *Rembrandt*. Praha: Odeon, 1980. s. 83 - 90. Blokhuis, Marleen. On the Life of Rembrandt van Rijn 1606-1669. In: Blankert, Albert (ed.). *Rembrandt, A Genius and His Impact*. Melbourne: The National Gallery of Victoria / Sydney: Art Exhibitions Australia Limited, 1997. s. 22 - 29. Wetering, Ernst van de. Rembrandt: A Biography. In: Ronberg, Lene Bogh; Pedersen, Eva de la Fuente (ed.). *Rembrandt? The Master and his Workshop*. Kobenhavn: Statens Museum for Kunst, 2006. s. 30 – 50.

Rembrandt vrací do Leidenu a spolu s Janem Lievensem, rovněž žákem Pietera Lastmana, zakládá dílnu. Oba malíři se navzájem ovlivňují a malují často velice podobná témata. V roce 1625 vzniká Rembrandtovo první datované dílo *Kamenování svatého Štěpána*. V Leidenském období vzniká také slavný obraz *Umělec ve svém ateliéru* uložený dnes v Bostonu. Z roku 1628 máme zprávu od Constantijna Huygense, který píše, že je hluboce ohromen Rembrandtovou schopností zobrazit pocity a dále vyslovuje obavu o zdraví obou malířů kvůli jejich nebývalému zápalu do práce. Od roku 1628 nastupují do Rembrandtova ateliéru žáci. Prvním žákem se stává Gerrit Dou a dalšími jsou Govert Flinck, Carel Fabritius a Aert de Gelder. Podle Joachima Sandrarta měl Rembrandt žáků nespočetně.

Podle Orlerse přesidluje Rembrandt do Amsterdamu kolem roku 1630 a usazuje se v domě obchodníka s obrazy Hendricka Uylenburgha na St. Anthonisbreestraat. Není jasné, zda se v Amsterdamu usídlil zcela, protože až do roku 1633 si drží i atelier v Leidenu. Není také zcela jasné, jaké postavení měl Rembrandt v podnikání s Uylenburghem, ale pracoval pro něj čtyři roky. V tomto období vzniká celá řada Rembrandtových obrazů, především pak slavná *Anatomie Dr. Tulpa*. V roce 1634 se Rembrandt stává členem Amsterdamské gildy svatého Lukáše a ve stejném roce si bere Saskii, neteř podnikatele Hendricka Uylenburgha. Svatba se koná ve Frieslandu. Novomanželé budou nejdříve bydlet v pronájmu v Uylenburghově domě a poté si pronajmou dům v Nieuwe Doelenstraat. V roce 1635 se mladým novomanželům narodí první dítě, které pojmenují Rumbertus, přežije ale pouhé dva měsíce. V tomto období vzniká Rembrandtův *Autoportrét se Saskií z Drážďan*. Od roku 1635 je Rembrandt znám jako sběratel umění i všemožných kuriozit. V roce 1637 se manželé stěhují do pronajatého domu Suyckerbackerij na Binnen Amstel a rok na to se jim narodí druhé dítě, které pojmenují Cornelia. Nepřežije první měsíc.

V roce 1639 Rembrandt konečně kupuje vlastní dům na St. Anthonisbreestraat, který přiléhá k domu jeho tchána, a kde si v podkroví zařídí atelier. Rembrandt zaplatí pouze třetinu ceny domu, nezaplacený dluh pak sehraje roli při jeho pozdějších finančních potížích. Rembrandt žije v této době v blahobytu, luxusu a nakupuje předměty do své sbírky. V roce 1640 se manželům narodí již třetí dítě, které dostane opět jméno Cornelia, dítě ale záhy opět umírá. V roce 1641 se narodí syn Titus, Rembrandtovo jediné dítě, které se dožije dospělosti. Radost ale záhy vystřídá bolest. Když je Titovi devět měsíců umírá Saskie. Ve stejném roce maluje Rembrandt svoje největší plátno – *Noční hlídku*. Saskie po sobě zanechá závěť, v které uvede, že Rembrandt smí užívat její majetek do té doby než

se znovu ožení, pak jen polovinu.

Rembrandt v roce 1642 najímá pro Tita opatrovnici Geertje Dorcx, vdovu po lodním trubači z Edamu. V roce 1648 sepíše Geertje závěť, ve které odkáže svůj majetek Titovi, včetně Saskiinych šperků, které jí Rembrandt věnoval. V roce 1648 Geertje bez jasných důvodů opouští Rembrandtův dům a o tři měsíce později podává na Rembrandta žalobu kvůli nedodržení slibu manželství. Rembrandt slib popře a odmítne všechna obvinění. Nicméně soud rozhodne, že musí Geertje platit doživotně výživné 200 guldenů ročně a Geertje nesmí prodat šperky po Saskii. Geertje ale šperky zastaví a Rembrandt ji předvolá před soud. Geertje je odsouzena k dvanácti letům vězení v káznici v Goudě. O šest měsíců později svědkové dosvědčí, že Rembrandt nejen že financoval Geertjin odvoz do Goudy, ale že se rovněž v roce 1655 snažil získat souhlas jejích rodičů, aby byla zadržena na dalších jedenáct let. Navíc prý Rembrandt vyhrožoval Geertjenině příteli Trijnovi Jacobsovi z Edemu, který se snažil zakročit v Geertjin prospěch. Přes Rembrandtovo úsilí zabránit návratu Geertje z káznice, Trijn Jacobs zařídí její propuštění pět let po jejím zatčení.

V roce 1649 v procesu s Geertje svědčí na obranu Rembrandta mladá venkovská dívka Hendrickje Stoffelsová, která byla v Rembrandtových službách zřejmě již před odchodem Geertje. Mezi Rembrandtem a Hendrickje vzniká dlouhodobý vztah, který ale nebude nikdy stvrzen manželstvím, přestože se jim narodí dcera Cornelia. Rembrandt zřejmě nechtěl přijít o peníze zděděné po Saskii. V roce 1654 je Hendrickje předvolána před soud kalvínské církve a potrestána za smilstvo s Rembrandtem zákazem přijímat eucharistii. Rembrandt v této době upadá do těžkých finančních problémů, nemůže zaplatit hypotéku, zadluhuje se a dává do zástavy veškerý svůj majetek. V roce 1655 se koná dražba, ale výtěžek z ní nestačí na pokrytí Rembrandtových dluhů. V letech 1657 - 1658 proběhnou tři dražby, v kterých bude rozprodán veškerý Rembrandtův majetek, obrazy i dům. Přesto výtěžky z dražeb nestačí na zaplacení dluhů. Na začátku roku 1658 musí Rembrandt, Hendrickje, Titus a Cornelia opustit dům na St. Anthonisbreestraat a přestěhovat se do značně skromnějšího příbytku na Rozengracht v Jordaan. V roce 1660 uzavírá Rembrandt smlouvu s Titem a Hedrijke, kteří si otevřeli obchod s výlučným právem prodávat Rembrandtova díla, za což podepsali, že se o Rembrandta budou do smrti starat. I v této těžké době Rembrandt stále tvoří. V roce 1663 umírá Hendrickje při epidemii moru. Titus pokračuje v rodinném podnikání a umírá o pět let později, šest měsíců před narozením své dcery Titie. Rembrandt nepřežije syna ani o rok, umírá 4. října

1669 a o čtyři dny později je pochován ve Westerkerk. Vdova po Titovi umírá ve stejném roce. Z přímých Rembrandtových potomků zůstávají naživu pouze dvě holčičky – patnáctiletá Cornelia a téměř roční vnučka Titia.

Rembrandt je umělcem, u kterého je život s uměním velmi intenzivně propojen. Jeho tvorba reflektuje jeho život. O umělcově životě máme poměrně mnoho informací, jak je patrné z výše uvedeného životopisu. Spojitosti Rembrandtova života a umění si povšiml již raný Rembrandtův životopisec Filippo Baldinucci, který píše, že Rembrandtova jedinečnost v malířské tvorbě koresponduje s jeho životem.¹⁴⁵ Rembrandt maluje často svoji rodinu. Z počátku to jsou portréty jeho matky (obr. 46 a 47), pak se objevují portréty manželky Saskie – *Portrét Saskie* z roku 1633 (obr. 48), *Saskie jako Flóra* z roku 1634 (obr. 49), *Saskie s květinou* z roku 1641 (obr. 50), *Portrét Saskie* z roku 1642 (obr. 51). V jeho tvorbě se objevují také portréty syna Tita - *Portrét Tita* z roku 1655 (obr. 52), *Portrét čtoucího Tita* z roku 1656 (obr. 53), *Portrét Tita* z roku 1657 (obr. 54) a nechybí ani zpodobení milenky Hendrickje - *Portrét Hendrickje* z roku 1650 (obr. 55), *Hendrickje koupající se v řece* (obr. 56), *Portrét Hendrickje* z roku 1659 (obr. 57) nebo *Portrét Hendrickje v okně* (obr. 58). Z uvedených příkladů je patrné, že Rembrandt nám odhaluje svůj osobní život, představuje nám postavy, které jsou pro něj důležité. U Vermeera nenajdeme jediné zobrazení členů jeho rodiny.

Rembrandt nám nezanechává pouze svědectví o svých blízkých, ale především o sobě. Svými četnými autoportréty se nám neustále zpovídá. Víme přibližně o šedesáti malovaných autoportrétech, více než dvaceti grafikách a deseti kresbách. Autoportréty u Rembrandta zabírají téměř deset procent celkové obrazové produkce. Jeho první vlastní podobizny se objevují v rámci jeho raných historických výjevů jako například na obraze *Umučení svatého Štěpána* z roku 1625 (obr. 59). Rembrandt tak navazuje na dlouhou tradici sebezpodobnění umělců jako účastníků nějaké události. Takové autoportréty mají podle Perry Chapman několik významů. Umělec jimi vyjadřuje určitou pýchu nad svým dílem, zanechává tímto způsobem svojí podobu potomkům a zároveň funguje jako jakýsi prostředník mezi divákem a danou scénou a vytváří tak divadelní efekt.¹⁴⁶ Rembrandt ale, jak zajímavě poznamenala Chapman, ve svých historických scénách není jen nezúčastněným divákem, jak tomu bylo v renesanci, ale staví se do centrální pozice a hraje

145 Baldinucci 1686. Převzato z : Wetering 2006, s. 50.

146 Chapman 1990, s. 16.

ve scénách hlavní roli.¹⁴⁷ Už zde, v těchto raných obrazech, se tedy projevuje Rembrandtova touha být aktivním a viditelným účastníkem zobrazované scény.

Rané autoportréty jako jsou *Autoportrét se zlatým řetězem* (obr. 60), *Autoportrét v sametovém baretu* z roku 1634 (obr. 61) nebo Rembrandtův autoportrét odkazující na portrét Lodovica Ariosta od Tiziana z roku 1640 (obr. 62) představují nákladně oblečeného sebevědomého muže, který si buduje své místo ve společnosti. Pokud bychom nepřijali interpretaci drážďanského obrazu jako výjev Ztraceného syna, mohli bychom i tento obraz zařadit do stejné skupiny. Rembrandt v době svého nejšťastnějšího období oslavuje se svou manželkou. Nemohl by ostatně oslavovat ještě nenarozeného syna Rumbertuse? Mezi rané autoportréty patří také mnoho grafických studií emocí, o kterých bude ale řeč v následující kapitole.

Po roce 1642 se Rembrandtova tvorba rapidně mění. Po smrti Saskie a údajném neúspěchu s *Noční hlídkou* se Rembrandtovo umění stává hlubším a niternějším. Nastává obrat k intimnějším obrazům, spíše než pro bohaté měšťany začíná pracovat pro intelektuály, spisovatele a umělce.¹⁴⁸ Stává se více nezávislým a nekonformním. Podle Ernsta van de Weteringa se Rembrandt po roce 1642 stává „skutečným“ Rembrandtem, klasickým příkladem nepochopeného génia.¹⁴⁹ Pozdní Rembrandtovy autoportréty jako *Autoportrét před stojanem* z Louvru z roku 1660 (obr. 63), *Autoportrét* z roku 1661 (obr. 64), *Autoportrét jako apoštol Pavel* z roku 1661 (obr. 65) nebo *Autoportrét jako smějící se Zeuxis* z let 1668 - 1669 (obr. 66) nám ukazují zcela jiného muže, z jehož výrazu můžeme vyčíst, že život mu připravil mnoho těžkých zkoušek. Změny v pojetí Rembrandtových raných a pozdních autoportrétů si všimlo mnoho badatelů. Jakob Rosenberg píše o určité izolovanosti raných portrétů narozdíl od pozdních příkladů, kde je zobrazen stárnoucí umělec obtěžkaný zkušenostmi a nejistotami vlastní existence.¹⁵⁰ Jan Ameling Emmens zase rozděluje Rembrandtův život na ranou extrovertní periodu a pozdní periodu introvertní.¹⁵¹ Jakýmsi symbolickým zakončením Rembrandtova života je pak obraz *Návrat ztraceného syna* z petrohradské Ermitáže.

Ne všichni badatelé vidí Rembrandtovy vlastní podobizny jako projev sebezkoumání. Hans-Joachim Raupp například kategoricky odmítá ideu, že by v 17.

147 Chapman 1990, s. 16.

148 Chapman 1990, s. 81.

149 Wetering 2006, s. 43.

150 Rosenberg, Jakob. *Rembrandt*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1948. s. 32.

151 Emmens 1968. s. 179.

století mohl někdo zkoumat sebe sama. Umělec, který maloval autoportréty v Rembrandtově době, nepřicházel podle Rauppa k zrcadlu s otázkami a pochybnostmi, ale s plně připraveným programem. Podle Rauppa se sebereflexe vyvinula až v 18. století a umělci Rembrandtovy doby zaznamenávali své bytí pouze skrze kategorie křesťanské humanistické etiky a skrze doktríny temperamentů podle astrologie.¹⁵² Ersnt van de Wetering vidí Rembrandtovy autoportréty především jako pomůcky na předvedení umělcova talentu svým mecenášům. Malíři měli podle něj vždy několik autoportrétů v rezervě, aby mohli potencionálním patronům demonstrovat svoje napodobovací schopnosti.¹⁵³

S tímto názorem nemůžeme souhlasit. Jen stěží bychom si mohli představit, že Rembrandt vytvořil takové množství autoportrétů v tak různých emocionálních náladách, aby ukázal svým mecenášům, jaký má talent. Rembrandt je typem umělce, který nejen že dává nahlédnout do svého soukromí, zobrazuje členy své rodiny i sebe v různých situacích a náladách, ale navíc je velice sebekritický. Otevřeně se přihlašuje ke svým chybám a zveřejňuje je. Tímto způsobem můžeme chápat drážďanský obraz, pokud přijmeme interpretaci obrazu jako výjevu Ztraceného syna. Rembrandt se zde otevřeně přiznává ke svému nezřízenému životu. Ingvar Bersgröm, jak již bylo řečeno, dával drážďanský obraz do souvislosti s Rembrandtovým obrazem *Vztyčování kříže* z mnichovské Alte Pinakothek (obr. 35), kde se Rembrandt zobrazil jako jeden z exekutorů Krista.¹⁵⁴ Člověk pácháním hříchů, mezi které patří nestřídmý život, křížuje Krista znovu a znovu. Obraz *Vztyčování kříže* je jedním z pěti obrazů Pašijového cyklu, které byly v kolekci místodržícího Frederika Hendrika v roce 1639.¹⁵⁵ Parry Chapman dává obraz do souvislosti s protestantismem. Rembrandtův autoportrét na výjevu *Vztyčování kříže* je podle ní jakousi zpovědí, nejvyšším stupněm morální a emocionální angažovanosti.¹⁵⁶ Rembrandt není prvním, kdo se zobrazil na výjevu Ukřižování. Od 15. století se na těchto výjevech často objevovali donátoři jako zbožní svědci události. Protestantská ikonografie používala portréty ke zdůraznění důležitosti Ukřižování pro záchranu lidstva. Idea člověka jako Kristova mučitele, díky jehož hříchům je Kristus zraňován, také konvenuje s pozdně

152 Raupp, Hans-Joachim. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms, 1984. s. 10 – 11. Raupp, Hans-Joachim. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1980. s. 7-8. Převzato z: Wetering 2005, s. 134.

153 Wetering 2005, s. 139.

154 Bergström 1966, s. 164.

155 Chapman 1990, s. 109.

156 Chapman 1990, s. 111.

středověkým devocionálním obrazem Muže bolesti. Podle Chapman souvisí Rembrandtova sebeidentifikace s mučitelem Krista s kalvínským důrazem na osobní přístup k Bibli. Rembrandt komentuje svůj vlastní život a umístěním sebe mezi exekutory mění obecný výklad Bible na doslovný a zintenzivňuje tak zpovědní charakter výjevu. Chapman dále obraz dává do souvislosti s dobovou protestantskou poezií. Přímé, naléhavé a osobní náboženské cítění je charakteristické pro devocionální poezii Jeremiase de Deckera, Heimana Dullaerta a Constantijna Huygense, které Rembrandt několikrát portrétoval. Nejbližše Rembrandtovu pojetí je ale metafyzický básník a teolog Jacobus Revius, který stejně jako Rembrandt zdůrazňuje lidskou zodpovědnost za Ukřižování a zdůrazňuje také svojí vinu, jak je patrné z jeho následujícího citátu: *To já jsem tě ukřižoval.*¹⁵⁷ Také v případě Rembrandta je možné hovořit o určitém druhu sebeodhalování se a sebedrásání se.

Mezi umělce, kteří stejně jako Rembrandt neustále reflektují svůj život, bychom mohli zařadit Gustava Courbета. Na obraze *Malířův Atelier: skutečná alegorie shrnující sedm let mého života* nám Courbet představuje svou tvorbu jako odraz svého života (obr. 67). Na levé straně obrazu jsou umístěni obyčejní lidé, napravo pak Courbetovi přátelé a mecenáši. Sám sebe umístil Courbet uprostřed, jak maluje svou rodnou krajinu, která mu byla celoživotní inspirací, stejně jako zobrazení lidí. Díky kompozici je pozornost diváka jednoznačně soustředěna právě na postavu malíře. Je to on, kdo do svého vědomí vstřebává krajinu a všechny postavy.

Umělcem, který se stal největším Rembrandtovým pokračovatelem v sebeodhalujícím a sebedrásajícím pojetí včetně otevřeného vyznání se z vlastních chyb, je Vincent van Gogh. Jeho sérii autoportrétů je možné srovnat se stejně početnou sérií portrétů Rembrandtových. Jestliže se Rembrandt otevřeně přiznává ke svému nezřízenému životu, van Gogh se zobrazuje jako duševně nemocný člověk. Jeho *Autoportrét se zavázaným uchem* z roku 1889 patří do takových portrétních výpovědí (obr. 68). Místo aby se van Gogh snažil skrýt tuto pro něj potupnou událost, otevřeně se zpovídá ze svého drastického činu.

Také Frida Kahlo postavila svou tvorbu na svém osobním životě. Její obrazy neustále komentují její pocity a události, které prožívala. Frida má celou řadu působivých autoportrétů. Jedním z nich je obraz *Nemocnice Henry Ford* z roku 1932 (obr. 69), který

¹⁵⁷ Chapman 1990, s. 112 – 113.

namalovala po potratu dítěte. Frida leží nahá na nemocničním lůžku, pláče a pod nohama se jí rozlévá kaluž krve. Červená šňůra ji spojuje se šesti předměty: šnečkem, anatomickým modelem ženského lůna, kostrou pánve, mechanickým nástrojem na sterilizaci chirurgických nástrojů, utrženou orchidejí a malým lidským plodem, který tou dobou čekala. Van Gogh se zobrazuje jako duševně nemocný člověk, Frida se zase často maluje jako fyzicky znetvořená po svém těžkém úraze a vyjadřuje tak sebelítost nad těžkým životním údělem. Příkladem může být autoportrét z roku 1944 *Zlomená páteř* (obr. 70).

Posledním umělcem, kterého zmíníme v souvislosti s reflexí vlastního životního osudu je Lucian Freud, který stejně jako Rembrandt maluje několikrát svou matku (obr. 71 a 72) a v jeho tvorbě nechybí ani sebezkoumající autoportréty, které jsou v jeho podání dovedeny do nebývalé syrovosti. Příkladem může být obraz *Pracující umělec, Reflexe* z roku 1993 (obr. 73). Obraz můžeme srovnat s Rembrandtovými pozdními autoportréty, kde vystupuje rovněž jako malíř. U obou umělců nevidíme, co malují, ale vidíme je samé. To oni jsou zde důležití. Naše pozornost je strhávána na ně a na to, jak se oni vyrovnávají se svým osudem i se svou rolí umělce.

3. 2 Johannes Vermeer

Dobových zpráv o malíři Vermeerovi máme velice málo. Jsme odkázáni na smlouvy, zmínky v křestních, sňatkových, úmrtních a dalších registrech a na záznamy z guildy svatého Lukáše. Jednu zmínku o Vermeerovi máme z pera korunního rady francouzského dvora, alchymisty a milovníka umění Balthasara de Monconyse. Postava malíře po jeho smrti mizí, Vermeerova díla jsou připisována Pieteru de Hoochovi. O znovuoobjevení delftského umělce se zasloužil advokát, novinář, kritik a politik Etienne-Joseph-Théophile Thoré (1807 – 1889), který sehrál jednu z předních rolí v revoluci roku 1848. Roku 1849 odešel do vyhnanství a od té doby se pod pseudonymem William Bürger (občan) věnoval dějinám umění. V letech 1858 – 1860 vyšly jeho první spisy o holandských malířích. V roce 1866 vyšly tři zásadní články o Vermeerovi v *Gazette des Beaux-Arts*. Docenění Vermeera přišlo ruku v ruce s doceněním impresionistů a nebyla to zřejmě náhoda, jak si ukážeme, jejich umění mělo leccos společného s Vermeerovým. Od konce 19. století se Vermeerovo dílo stále více studovalo a cenilo.

Rodiče Vermeera se jmenovali Reynier Jansz. (také Reynier Vos) Vermeer (také van der Meer) a Dingum Balthasars (také Dyna nebo Dymphna Baltens).¹⁵⁸ Svatbu měli v Amsterdamu 19. dubna 1615. V Delftu se nastěhovali do domu nazývaného Mechelen v severní části Marktveld na rohu Oudemanhuissteeg, kde Reynier provozoval krčmu a od roku 1631 také obchodoval s uměleckými předměty. V roce 1632 se manželům Vermeerovým narodilo druhé dítě – Johannes (Vermeer měl pouze jednoho sourozence – o 12 let starší sestru), které bylo pokřtěno v Nieuwe Kerk v Delftu 31. října 1632. Veškeré záznamy o Johannesovi mezi křtem a jeho zasnoubením chybí, takže o jeho dětství a hlavně učení nevíme vůbec nic. Teprve v registru sňatků města Delftu nacházíme podruhé Vermeerovo jméno. 4. dubna 1653 se Johannes Vermeer zasnubuje s Catharinou Bolnes, která byla o rok starší než její budoucí manžel a pocházela z bohaté katolické rodiny z Goudy. Manželství bylo uzavřeno 20. dubna 1653 v Schipluy (dnes Schipluiden) ve vesnici vzdálené přibližně hodinu od Delftu. Za svědka jim byl známý delftský mistr Leonard Bramer.

Několik měsíců po svatbě – 29. prosince 1653 je Vermeer zaregistrován

¹⁵⁸ Životopis Vermeera je kompilací těchto textů: Montias, Michael. *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press, 1989. Swillens 1950. s. 17 – 30. Huyghe, René; Bianconi, Piero. *Vermeer*. Praha: Odeon, 1981.

v guildě svatého Lukáše. Vermeer neměl peníze na zaplacení celého vstupního příspěvku, z čehož se vyvozuje, že mladí manželé žili velice skromně. Není jasné, kde manželský pár po svatbě bydlel. Jelikož zřejmě neměli peněz nazbyt, předpokládá se, že žili v pronájmu nebo u Vermeerových rodičů v Mechelenu. V roce 1655 umírá otec a Vermeer zřejmě dědí jeho dům a jeho živnost - krčmu a obchod s uměleckými předměty. Po smrti matky v roce 1670 přejde na Vermeera plné vlastnictví Mechelenské krčmy. Umělec ji roku 1672 pronajme a přestěhuje se s celou rodinou na Oude Langedijck, kde bude žít až do své smrti. Catharina Bolnes porodí Vermeerovi jedenáct dětí. Jména devíti z nich známe: Maria, Elisabeth, Johannes, Ignatius, Franciscus, Aleydis, Gertruyd, Catharina a Beatrix.

18. října 1662 je Vermeer zvolen členem komise guildy svatého Lukáše. Tuto funkci bude zastávat dva roky. Z roku 1663 máme již zmíněný záznam od Balthasara de Monconyse, který si při své cestě po Holandsku, kdy doprovázel mladého vévodu De Chevreuse, zapsal do svého deníku, že navštívil malíře Vermeera, ale v jeho ateliéru nebyl žádný obraz, který by mu umělec mohl ukázat. Jeden ale viděl u pekaře, byla na něm pouze jedna postava a stál 600 liber, což se Monconysovi zdálo velice předražené. Obraz ohodnotil na 60 liber. Zmíněný pekař se jmenoval Hendrick van Buyten a sehrál klíčovou roli ve finančním vyrovnání Vermeerova jmění. V době Vermeerovy smrti vlastnil tři umělcovy obrazy.

Se jménem Johannese Vermeera se setkáváme v básni delftského tiskaře Arnolda Bona, která vznikla při příležitosti výbuchu střelného prachu v Delftu v roce 1654, při kterém zemřel malíř Carel Fabritius. Báseň byla publikována v roce 1668 ve Van Bleyswijckově knize *Description of the City of Delft* a srovnává Fabritia s mytickým phoenixem. Existují dvě verze básně. V jedné verzi je Vermeer vyzdvižen z ohně, v kterém shořel Fabritius a stává se jeho pokračovatelem. V druhé verzi je Vermeer zmíněn jako Fabritiův soupeř. Na základě těchto veršů se uvažovalo o Fabritiovi jako možném učiteli Vermeera.

V roce 1669 je Vermeer znovu zvolen do komise guildy svatého Lukáše a v roce 1670 se stává dokonce děkanem guildy. V roce 1672 byl Vermeer povolán, aby zhodnotil pravost italských obrazů v Haagu společně s Johannesem Jordaensem. Vermeer a Jordaens zhodnotili italské obrazy jako braky, zda to byly originály či nikoliv, dnes nevíme. Ve stejném roce začíná válka s Francií. Pro Vermeera je to začátek těžkého období. Jeho příjem je redukován na minimum a jeho majetek ztrácí na hodnotě. Zájem o obrazy v době války klesá. V roce 1675 si Vermeer musí půjčit od své tchýně 1000 liber.

Delftský malíř Johannes Vermeer umírá 13. nebo 14. prosince 1675.

15. prosince je jeho tělo přeneseno do Oude Kerk v Delftu a den nato je Vermeerova rakev spuštěna do rodinného hrobu. Zápis v kostelním registru oznamuje, že Vermeer po sobě zanechal osm nezletilých dětí. V petici psané Catharinou Bolnes a její matkou na magistrát města Goudy v roce 1678 vdova píše, že Vermeer jí zanechal deset nezletilých dětí. Podle Michaela Montiasa vznikla v pohřebním registru chyba. Kostelník nebo úředník zřejmě počítali pouze děti, které byly aktuálně přítomny v domě ve chvíli otcovy smrti.¹⁵⁹ V petici napsané Catharinou Bolnes po smrti jejího manžela vdova píše, že její manžel Johannes Vermeer byl během dlouhé a náročné války s Francií nejen neschopný prodat nějaké své dílo, ale navíc přišel o díla jiných mistrů, s kterými obchodoval. Výsledkem byla naprostá ztráta finančních prostředků a co více, manželovo psychické zchátrání. Zešílel a během jednoho a půl dne se jeho stav natolik zhoršil, že zemřel. Vermeer po sobě zanechal závět, která se ale bohužel nezachovala. V roce 1696 proběhla v Amsterdamu dražba, na které se objevilo dvacet jedna Vermeerových obrazů. Za nejvyšší sumu 200 zlatých byl vydržen obraz *Pohled na Delft*.

O Vermeerově životě máme jen velice málo informací. Jeho život stejně jako jeho podoba pro nás zůstává tajemstvím. Jakoby si umělec své soukromí důsledně střežil. Vermeer nám nezanechal jedinou svojí podobiznu (uvažuje se o tom, že se znázornil jako jedna z postav na drážďanském obraze *Kuplířka* (obr. 74), ale žádné důkazy k tomuto tvrzení neexistují a na obraze *Umění malby* je umělec k divákovi otočen zády). Umělcovu podobu tedy neznáme. Neznáme ale ani podobu umělcovy manželky Cathariny Bolnes. Nemluvě ani o tom, že na Vermeerových obrazech zcela chybí děti, kterých měl umělec jedenáct, a byl jimi stále obklopen. Řada badatelů také poukazuje na stinné stránky Vermeerova života, který byl vzdálený klidu, který je cítit z malířových obrazů. Vermeerův švagr Willem Bolnes několikrát napadl Catharinu a její matku, která napsala stížnost na magistrát města Goudy. Catharinu údajně bil holí, když byla těhotná.¹⁶⁰ Z Vermeerových obrazů nemůžeme vyčíst ani náznak násilné atmosféry, v které umělec žil. Vermeer se svým vlastním životem neinspiroje. Jeho obrazy působí jako scény z každodenního života, ale přitom s Vermeerovým každodenním životem nemají pravděpodobně vůbec nic společného. Umělcův život a dílo jsou dva rozdílné světy – svět reality a svět umění.

¹⁵⁹ Montias 1989, s. 213 – 214.

¹⁶⁰ Montias 1989, s. 199. Arasse 1994, s. 15 – 16. Wolf 2001, s. 193 – 194.

Postavy na Vermeerových obrazech jsou jakoby zbaveny individuality. Ženy jsou podle Svetlany Alpers nedotknutelné, uzavřené, soběstačné, klidné a osvobozené od dětí.¹⁶¹ Pieter T. A. Swillens si všímá, že Vermeerovy postavy se příliš nepohybují ani negestikulují a jejich pocity jsou velice těžko rozluštitelné.¹⁶² Stejně jako pro nás zůstává záhadná postava samotného umělce, který se ve své tvorbě naprosto osvobodil od role manžela, otce či měšťana. Jedinou roli, kterou na sebe bere je role malíře, který vnímá okolní svět jako prostor naplněný světlem, jako estetický prostor. Podle Pierra Descarguese Vermeer nemaluje portréty lidí, ale portréty světla na pokožce.¹⁶³

Vermeer se zbavuje svého vlastního „já“, svého ega, svých emocí a stává se jakýmsi čistým zrcadlem, které odráží krásu. Rembrandt své emoce nepotlačuje, naopak snaží se je co nejvíce promítnout do svých pláten. A na rozdíl od Vermeera se snaží ve svých obrazech zobrazit pravdu, pravdu života, ať už je jakákoliv. Vermeer by například nikdy nenamaloval jateční kus masa nebo močícího muže, jako to učinil Rembrandt. Vermeerovo zrcadlo odráží pouze čistou krásu. Umění delftského malíře je antinarcistní na rozdíl od jeho amsterdamského kolegy, který je přímo posedlý zaznamenáváním své podoby, svých emocí a nálad. Podle Ivana Gaskella je Vermeerův koncept umění zcela antidemonstrativní. Rembrandtovo umění má naopak podle něj dynamický rozsah – od divokého křiku k tichému kňučení, kdežto Vermeer vylučuje pouze ticho.¹⁶⁴

Podobně intenzivní vnímání krásy bychom mohli najít u holandských malířů zátiší (především u Willema Claesze. Hedy) a u Gerarda TerBorcha. Oba umělci byli podobně jako Johannes Vermeer posedlí krásou materiálů, dopadajícího světla a barevných nuancí.

Z umělců 19. století byl Vermeerovu pojetí blízko Jean-Auguste-Dominique Ingres, John Everett Millais a Camille Corot. U všech těchto umělců vidíme určité odosobnění, zbavení se vlastního ega a zaměření se především na malířskou krásu obrazů.

Velkou skupinou jsou pak impresionisté se svým předchůdcem Eduardem Manetem. Manetův *Mrtvý toreador* (obr. 75) nebo *Poprava císaře Maxmiliána* (obr. 76) jsou příklady čistě malířského zaujetí pro krásu. Mrtvý zápasník s býky nevyvolává žádný

161 Alpers 1983, s. 224.

162 Swillens 1950, s. 143.

163 Descargues, Pierre. *Vermeer: etude biographique et critique*. Geneve: Skira, 1966. Převzato z: Huyghe; Bianconi 1981.

164 Gaskell, Ivan. *Vermeer's Wager, Speculations on Art History, Theory and Art Museums*. London: Reaktion Books, 2000. s. 40.

odpor, jeho mrtvé tělo je vysoce esteticky podané a stejně tak císařova poprava. Umělec by se mohl zaměřit na brutalitu celé krvavé scény, rozehrát emoce vojáků a obětí, ale on se zaměřil na krásu černých uniforem a dýmu vycházejícího z pušek. Impresionisté se snažili, co nejpřesněji reflektovat svět kolem sebe, přičemž reálné věci viděli vysoce esteticky. Ke své práci používali impresionisté fotoaparát, u Vermeera se zas spekuluje o používání optického přístroje *camery obscury*.¹⁶⁵ Vermeer i impresionisté se snažili odrážet krásu světa jako zrcadlo.

Ve 20. století pracovali s fotografií především hyperealističtí umělci jako Franz Gertsch nebo Chuck Close, kteří se ve své citové neangažovanosti a snaze odrážet co nejvěrněji okolní svět dají rovněž přirovnat k Vermeerovu pojetí umění.

Jak poznamenal Pieter T. A. Swillens, Vermeer je pozorovatelem okolního světa, který se dívá, ale nezkoumá vztahy, neklade si otázku, proč věci existují, z čeho jsou složeny, jaký mají vztah k jiným věcem.¹⁶⁶ V tom se Johannes Vermeer liší od Edwarda Hoppera a Vilhelma Hammershoie, kteří byli v souvislosti s Vermeerem zmíněni v úvodu této práce. Realismus těchto dvou autorů je na rozdíl od Vermeerova existenciální. Lidé na obrazech Hoppera a Hammershoie si uvědomují svou osamělost a smrtelnost. Tuto problematiku u Vermeera najít nemůžeme.

165 Důkazy o používání *camery obscury* Vermeerem neexistují. Víme ale, že *camera obscura* byla používána holandskými umělci 17. století. Vykonavatel Vermeerovy závěti Antoni van Leeuwenhoek zkonstruoval 250 mikroskopů s 400 čočkami. Balthasar de Monconys, který Vermeera navštívil v roce 1663 v jeho ateliéru, se rovněž zajímal o optické pomůcky. Obrazy Carla Fabritia, Vermeerova delftského kolegy, vykazují jednoznačně používání *camery obscury*. Viz.: Schwarz, Heinrich. Vermeer and the Camera Obscura. *Pantheon*, 24, 1966, s. 170 – 180. Seymour, Charles. Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura. *The Art Bulletin*, 46, 1964, s. 323 – 331. Steadman, Philip. *Vermeer's Camera, Uncovering the Truth the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

166 Swillens 1950, s. 144.

4.

SEBEIDENTIFIKACE UMĚLCE

4.1 Rembrandtovy role

Rembrandt je umělcem, který neustále hraje divadlo. Stylizuje se do různých postav, nasazuje si masky. Simon Schama tyto hry s vlastní osobností popisuje takto: *...v pondělí je Rembrandt žebrák, v úterý chuligán, ve středu spisovatel, ve čtvrtek klaun, v pátek svatý a v sobotu hříšník...*¹⁶⁷ Rembrandt se zobrazuje tak často a v tak různých rolích, protože hledá odpověď na otázku *kdo vlastně jsem?* Tato velmi moderní otázka nesouvisí pouze s povahou Rembrandta, ale také s celkovými změnami společnosti v 17. století. Souvisí se vznikem buržoazní společnosti, s volným trhem, otevřenou soutěží, s ekonomickými úspěchy (Holandsko je vůbec první kapitalistickou zemí), s rozvojem exaktních věd, s racionalismem, empirismem a především s náboženskou reformací. Díky všem těmto zásadním změnám narůstá individualismus ve všech oblastech lidského konání. Descartův výrok *Myslím, tedy jsem* ve svém důsledku znamenal radikální proměnu dřívějšího chápání člověka jako bytosti plně závislé na svém Stvořiteli. Ale nyní je to člověk, myslící a svobodný, který o sobě rozhoduje sám. Avšak tento nový pohled přinášel i určitou nejistotu. Byl zpochybněn dřívější význam člověka uprostřed světa, který byl jasně definován tradičním náboženským výkladem. Nyní jakoby si každý sám musel hledat svůj nový smysl života a svou novou identitu. Calvinismus totiž přináší možnost velmi osobního vztahu k Bohu i možnost individuálního výkladu Písma. V holandském prostředí vzniká nové klima náboženské tolerance nejenom mezi různými protestantskými církvemi, ale i ke katolicismu a v nebývalé míře i tolerance k židovskému vyznání. Dobová protestantská kázání povzbuzují k osobnímu sebe-zkoumání a není tedy divu, že v této době vzniká nový literární žánr autobiografie a v malířství prudce roste záliba v autoportrétu.

Na počátku Rembrandtovy autoportrétní tvorby stojí řada grafik, které působí jako studie emocionálních stavů (obr. 77 a 78). Rembrandt zkoumá svůj obličej a vytváří extrémní mimické exprese. Ernst van de Wetering tyto fyziognomické studie považuje

¹⁶⁷ Schama 1999, s. 18.

pouze za umělcovy etudy v používání světla a stínu.¹⁶⁸ Jinak tyto rané Rembrandtovy autoportréty vnímá Perry Chapman, která v nich vidí příklady vysoce emocionálně angažovaného sebestudia. Obličej se stává primárním prostředkem exprese. Chapman dává Rembrandtův zájem o emoce do souvislosti s van Manderovými postřehy o expresivní roli různých rysů obličeje. Pro van Mandera jsou oči sídlem vášně, zrcadlem duše a poslové srdce. Čelo a obočí odhaluje myšlenky, vrásky na čele prozrazují, zda je v nás skrytý starostlivý a úzkostlivý duch.¹⁶⁹ Rembrandtovy rané grafické autoportréty, jakkoli odrážejí Rembrandtovo emocionální hledání, představují především studie pro pozdější obrazy jako *Ukřižování*, *Vzkříšení Lazara* nebo *Snímání z kříže*, kde se objevuje Rembrandtova tvář. V moderním umění bychom mohli najít analogie k těmto raným Rembrandtovým grafikám v díle sochaře Franze Xaviera Messerschmidta (obr. 79 a 80) nebo ve fotografiích Any Mendiety z roku 1972 (obr. 81).

Rembrandtovo použití vlastní tváře můžeme sledovat na jeho raných historických obrazech z leidenského období jako je například obraz *Umučení svatého Štěpána* (obr. 59). Rembrandtův žák Samuel van Hoogstraten v roce 1640 napsal ve své knize *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* svou verzi Horatiova výroku z *Ars Poetica*, kterou možná slyšel od Rembrandta: *Jestli chce někdo obdržet vyznamenání v této nejurozenější sféře umění, musí změnit sebe sama zcela v herce*. Podle Parry Chapman se tato proměna Rembrandtovy podařila právě na raných leidenských scénách.¹⁷⁰

Okolo roku 1629 se Rembrandt obrací od vedlejších rolí na historických obrazech k samostatným autoportrétům, kde se objevuje v různých identitách. Na *Autoportrétu* z roku 1629 ho vidíme v převlečení za vojáka (obr. 82), na kresbě z roku 1630 se zobrazuje jako žebrák (obr. 83), svou tvář propůjčuje i postavě Krista na obraze *Ukřižování* z roku 1631 (obr. 84) a odvážně se tak staví po bok Albrechta Dürera. Rembrandt s velkou oblibou nakupuje různé kostýmy, klobouky a brnění. V orientálním kostýmu ho můžeme vidět na *Autoportrétu* z roku 1631 (obr. 85). V roce 1633 se zobrazuje na dvou pašijových scénách – *Vztyčování kříže* (obr. 35) a *Snímání z kříže* (obr. 86) a v roce 1640 se pro změnu stylizuje do básníka Lodovica Ariosta (obr. 62).

Jako malíř se Rembrandt zobrazil čtyřikrát. Prvním příkladem je jeho obraz *Umělec ve svém ateliéru* z roku 1629, který je dnes uložen v Museum of Fine Arts v Bostonu (obr. 87). Rembrandtův ateliér je zde představen velice skromně. Na stěně visí

168 Wetering 2005, s. 141.

169 Chapman 1990, s. 17.

170 Chapman 1990, s. 20.

paleta, ale nejsou zde žádné hudební nástroje symbolizující harmonii, které se často objevují na podobných autoportrétech, ani knihy, plastové hlavy a drapérie, které by sloužily ke cvičení. Není zde ani zátiší typu vanitas ani model v roli fámy. Všechny obvyklé rekvizity jsou vynechány. Vidíme jen umělce otočeného čelem k nám a plátno otočené k nám rubem. Umělec nepracuje, jen se dívá či přemýšlí. Přemýšlení je podle Ernsta van de Weteringa právě klíčem k tomuto obrazu. Malířova distance od plátna podle něj vyjadřuje preferenci invence, vymýšlení a komponování v mysli před začátkem vlastní práce. Rembrandt by se mohl inspirovat van Manderem, který proklamoval názor, že malířské umění je nejprve plozeno duchem a myslí, rodí se z vlastní imaginace a teprve poté může být vykonáno rukama.¹⁷¹ Perry Chapman k tomu dodává, že zářící plátno by pak mohlo být metaforou umělecké invence a imaginace.¹⁷² Co se týče Rembrandtova oblečení, Perry Chapman ho považuje za imaginární historický kostým, odlišný od dobové módy.¹⁷³ Marieke de Winkel Chapman poopravuje a píše, že se jedná o kombinaci imaginárního, historizujícího a současného kostýmu. Rembrandtův kabát označuje za módní a v 16. století používaný oděv a dokazuje, že se jedná o oblečení, které Rembrandt skutečně nosil při práci.¹⁷⁴ Nezávisle na sporu o Rembrandtově oděvu interpretuje obraz Simon Schama, který se domnívá, že se v žádném případě nejedná o žánrovou scénu z umělcova každodenního života, ale o vyjádření Rembrandtova narcistního postoje. Rembrandt zde prezentuje sebe jako personifikaci malířství. Podle Schamy nám představuje malířskou dovednost, disciplínu, imaginaci a sílu invence malířství jako takového.¹⁷⁵ Charles Harrison řeší v souvislosti s bostonským obrazem především problém nezávilosti umění. V konvenčních autoportrétech se umělec dívá při malování do zrcadla a také na plátno, kde kontroluje, zda malířské výsledky odpovídají odrazu v zrcadle. V případě Rembrandtova bostonského obrazu by umělec musel použít zrcadlo přes celou zeď. Podle Harrisona se tedy nejedná o odraz v zrcadle a obraz tak proklamuje, že malířství není nápodoba a malíř nemaluje pouze to, co mu zrcadlo ukazuje.¹⁷⁶ My se k obrazu *Umělec ve svém ateliéru* z Bostonu vrátíme ještě v souvislosti s Vermeerovým

171 Wetering, Ernst van de. *Rembrandt, The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. s. 87 - 88.

172 Chapman 1990, s. 85.

173 Chapman 1990, s. 84.

174 Winkel, Marieke de. Rembrandt's clothes – Dress and meaning in his self-portraits. In: Wetering, Ernst van de (ed.). *A Corpus of Rembrandt Paintings IV, The Self-Portraits*. Dordrecht: Springer, 2005. s. 53 - 55.

175 Schama 1999, s. 14 – 17.

176 Harrison, Charles. Rembrandt: The Artist in his Studio. *Kunst and Museum Journaal*, 4 / 1, 1992, s. 28 – 33.

obrazem *Umění malby* v následující podkapitole.

Další Rembrandtův autoportrét v roli malíře je z roku 1660 a nachází se ve sbírkách Louvru (obr. 63). Parry Chapman k tomuto autoportrétu poznamenává, že Rembrandt zde zcela změnil koncepci profesionální identity. Na rozdíl od svých malířských kolegů se nezobrazuje jako elegantní gentleman v současném módním oděvu a nesnaží se tak nijak zdůraznit intelektuální důstojnost malířského umění. Rembrandt se naopak obléká do neformálního pracovního oblečení a mění tak zažitou tradici. Opouští humanistický ideál gentlemana – malíře a nahrazuje ho originálním, nezávislým obrazem umělce – mistra.¹⁷⁷

Autoportrét z londýnského Kenwood House z roku 1661 představuje Rembrandta - malíře jako impozantní figuru v bílém turbanu (obr. 64). Velice zajímavé jsou dva polokruhy umístěné v pozadí, které se staly předmětem dohadů mnoha badatelů.¹⁷⁸

S oběma předchozími autoportréty kontrastuje Rembrandtova poslední podobizna v roli malíře, která je dnes uložena ve Wallraf-Richartz Museu v Kolíně nad Rýnem (obr. 66). Obraz směřující se Rembrandta byl poprvé popsán v roce 1761 jako *Rembrandt malující starou ženu*. Figura napravo zřejmě představuje portrét ženy, kterou Rembrandt maluje. Bohužel vrchní část hlavy je přemalována a levá část obrazu seříznuta.¹⁷⁹ Rembrandtův směřující se autoportrét z Kolína nad Rýnem byl mnohokrát interpretován. Wolfgang Stechow viděl v Rembrandtovi směřující se filozofa Democrita malujícího obraz svého plačícího protipólu Heraklita.¹⁸⁰ S další interpretací přišel Jan Bialostocki, který se domníval, že Rembrandt maluje boha smrti Termina.¹⁸¹

¹⁷⁷ Chapman 1990, s. 96.

¹⁷⁸ Jan van Gelder je interpretoval jako kabalistické symboly zobrazující dokonalost Boha (Gelder, Jan G. van. Rembrandt en de zeventiende eeuw. *De Gids*, 119, 1956, s. 408 – 409.). Jan Ameling Emmens četl kruhy emblematicky a obraz interpretoval jako vyjádření ideálu malířství, které je kombinací vrozeného talentu, teorie a praxe (Emmens 1968, s. 174). Všeobecně více přijímaná je interpretace Bena Broose, který se domnívá, že kruhy jsou aluzí na známou legendu popsanou Vasarim a van Manderem o Giottově mistrovství, které demonstroval před papežem tím, že od ruky namaloval perfektní kruh (Broos, Ben. The „O“ of Rembrandt. *Simiolus*, 4, 1971, s. 150 – 184.). Brooseovu teorii podpořil John Francis Moffit a poukázal na červenou barvu, která se objevuje, jak v Rembrandtově obraze, tak v giottovské legendě (Moffit, John Francis. Piu tondache l'O di Giotto, Giotto, Vasari, and Rembrandt's Kenwood House Self-Portrait. *Paragone*, 35 / 407, 1984, s. 63 – 70). Podle Perry Chapman je velice nepravděpodobné, že by se Rembrandt stylizoval do Giotta a navíc pokud by obraz měl být odkazem na výše zmíněnou giottovskou legendu, byl by tu zobrazen pouze jeden kruh a ne dva (Chapman 1990, s. 99.). Další skupina badatelů jako například Kurt Bauch se domnívá, že kruhy znamenají dvě polokoule mapy. Pokud by se ale jednalo o mapu, postrádala by ostrost (Chapman 1990, s. 100.).

¹⁷⁹ Chapman 1990, s. 101.

¹⁸⁰ Stechow, Wolfgang. Rembrandt – Democritus. *The Art Quarterly*, 7, 1944, s. 233 – 238. Převzato z: Chapman 1990, s. 102.

¹⁸¹ Bialostocki, Jan. Rembrandt's Terminus. *Wallraf – Richartz – Jahrbuch*, 28, 1966, s. 49 – 60. Převzato z: Chapman 1990, s. 102.

Nejpřesvědčivější interpretaci obrazu přinesl Albert Blankert, který identifikoval Rembrandtovu postavu jako malíře Zeuxise, který podle legendy zemřel smíchem, když maloval vrásčitou směšnou starou ženu.¹⁸² Zeuxis byl vedle Apella nejslavnější antický malíř a v Holandsku byl v 17. století velmi uctíván. Zeuxis byl spojován především s vírou, že umění by mělo zobrazovat pouze krásné zobecněné věci, individualizace a ošklivost do umění nepatří. Proč se tedy Rembrandt, který vyznával v umění pravý opak, zobrazil právě jako Zeuxis? Podle Alberta Blankerta provokoval Rembrandt obrazem klasicisty své doby a vybral si právě moment, kdy Zeuxis maluje ošklivý námět. V každém případě zde máme další příklad umělcovy stylizace do určité role, kterou na sebe bere, aby se mohl vysmát své vlastní smrti, která ho zanedlouho čeká.

Velice důležitým Rembrandtovým sebeidentifikačním obrazem je jeho *Autoportrét jako apoštol Pavel* z roku 1661 (obr. 65). Jako první rozpoznali v zobrazené postavě apoštola Pavla Frederik Schmidt-Degener a Wilhelm Reinhold Valentiner a to podle dvou hlavních atributů – knihy a meče.¹⁸³ Svatý Pavel byl myslitelem, který nejjasněji vyjádřil koncept milosti a spásy, který převzal holandský protestantismus. Pro Luthera a Kalvína byl svatý Pavel hlavní autoritou v navracení k ideálům apoštolské církve a Pavlovo obrácení se stalo jakousi archetypální křesťanskou zkušeností. Apoštol Pavel se stal pro protestanty nejdůležitějším interpretem evangelia. Pro Pavla bylo velice důležité světlo, které pro něj bylo metaforou božské milosti. Světlo bylo zásadní rovněž v Rembrandtově tvorbě. Perry Chapman uvádí jako příklad obraz *Umělec ve svém ateliéru*, kde je světlo symbolem umělcovy imaginace.¹⁸⁴ Svatý Pavel byl pro Rembrandta jistě velice důležitou osobností. Jeho důraz na milost, která může být udělena všem hříšníkům, souvisí s Rembrandtovými obrazy, na kterých se umělec stylizuje do role hříšníka, jako je tomu na drážďanském autoportrétu a *Vztyčování kříže*.

Na výše uvedených příkladech vidíme, že Rembrandtovo hledání sebe sama je nekonečné. Podle Christophera Braidera se Rembrandt zobrazuje tak často a v tak různých rolích a náladách, protože jeho úkol najít sebe sama je beznadějný a uvádí, že důvodem je dialektická přirozenost moderního já, kterou Rembrandt objevuje.¹⁸⁵

182 Blankert, Albert. Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty. In: Bryun, Josua; Emmens, Jan Ammeling; Jongh, Eddy de; Snoep, D.P. (ed.). *Album Amicorum J. G. van Gelder*. Haag, 1973. s. 32 – 39. Převzato z: Wheelock 2005, s. 65.

183 Schmidt-Degener, Frederik. Rembrandt en Vondel. *De Gids*, 83, 1919, s. 266. Valentiner, Wilhelm Reinhold. Die vier Evangelisten Rembrandts. *Kunstchronik und Kunstmarkt N.F.*, 32, 1920, s. 221. Převzato z: Chapman 1990, s. 121.

184 Chapman 1990, s. 124.

185 Braider, Christopher. The Fountain of Narcissus: The Invention of Subjectivity and the Pauline Ontology of Art in Caravaggio and Rembrandt. *Comparative Literature*, 50 / 4, 1998, s. 286 – 315.

Svou identitu zkoumala celá řada umělců. Jak již bylo v úvodu zmíněno Michelangelo se zobrazuje na stažené kůži svatého Bartoloměje a Dürer se identifikuje s Kristem. Z dalších příkladů můžeme uvést Caravaggiovo ztotožnění se s nemocným Bacchem na stejnojmenném obraze (obr. 4) nebo s tváří Goliáše (obr. 5). Bernini zase promítl svůj obličej do sochy představující Davida (obr. 88). Z umělců 20. století si se svojí identitou nejvýrazněji zahrávala Cindy Sherman, která se na svých fotografiích stylizovala do postav ze slavných obrazů minulosti (obr. 89). Z českých umělců je možné uvést Václava Stratila, například jeho cyklus Řeholní pacient (obr. 90 a 91).

4. 2 Johannes Vermeer - malíř

Na rozdíl od Rembrandta na sebe Vermeer bere pouze jednu roli – roli malíře. Vermeer je na obraze *Umění malby* sice oblečen do neobvyklého kostýmu, ale umělec si ho neoblékl proto, aby si zahrával se svojí identitou jako Rembrandt, ale proto, aby zdůraznil vznešenost a důstojnost svého povolání. Vermeer se mohl inspirovat texty Leonarda da Vinciho, který píše o malíři sedícím před svým plátnem krásně ustrojen.¹⁸⁶ Vermeer chtěl svým důstojným kostýmem vyjádřit, že samotné malířství je krásné a důstojné. Umělec vzdává hold malířské profesi a oslavuje ducha malířství, nikoliv sebe sama.

Kompozice umělce malujícího ve svém ateliéru ženu podle modelu, jak ji vidíme na Vermeerově obraze *Umění malby*, vychází ze scény svatého Lukáše malujícího Madonnu. Podle legendy se Lukáš marně snažil zobrazit podobu Panny Marie, teprve až se Maria dotkla obrazu, objevila se na něm její podoba, tedy zázračný nerukotvorný obraz, tak zvaná Theotokos Hodegetria. V 8. a 9. století byla pravost obrazu zpochybněna ikonoklastickými útoky, ale ve 14. století Nicephorus Kallistos Xanthopoulos znovuzdůraznil autenticitu svaté ikony Theotokos Hodegetrie. Od 14. století se téma Madonny malované svatým Lukášem rozšiřuje hlavně na západě, kde se svatý Lukáš stává patronem uměleckých guild a akademií. Do tváře svatého Lukáše umělci začínají promítat své vlastní tváře a vznikají tak jedny z prvních autoportrétů vůbec. Tato tendence je zpočátku patrná především u umělců z okruhu Rogiera van der Weydena (obr. 92).¹⁸⁷ Svatým Lukášem nemusel být vždy jen umělec. Na obraze Maertena van Heemskercka, určeného pro haarlemskou guildu svatého Lukáše, se umělec zobrazil za evangelistou, kterému vtiskl podobu svého starého otce (obr. 93). Zajímavá je také Vasariho kompozice na toto téma (obr. 94). Vasari se na obraze pro oltář Accademie del Disegno ve Florencii zobrazuje v roli svatého Lukáše a demonstruje tak své umělecké teorie. Umělec – svatý Lukáš získává od Madonny božskou inspiraci, zároveň maluje podle živého modelu – podle přírody a opakuje dřívější kompozice na toto téma.¹⁸⁸

186 Levey, Michael. *The Painter Depicted, Painters as a Subject in Painting*. London: Thames and Huston, 1981. s. 26 – 27.

187 Roberts, Helene E. (ed.). *Encyklopedia of Comparative Iconography II*. Chicago / London: Fotzroy Dearborn Publishers, 1998. s. 799.

188 Roberts, Helene E. (ed.). *Encyklopedia of Comparative Iconography I*. Chicago / London: Fotzroy Dearborn Publishers, 1998. s. 427 – 428.

Z kompozice svatého Lukáše malujícího Madonnu se postupně vyvinulo téma umělce ve svém ateliéru. Dva nejdůležitější obrazy namalované na toto téma jsou Vermeerovo *Umění malby* a Velázquezovy *Las Meninas* (obr. 95). Oba obrazy prezentují malířství jako něco velmi důstojného a mimořádného. U Velázqueze se podle Michaela Leveyho setkáváme s tradičním tématem odvozeným z antiky o Apellovi poctěném návštěvou Alexandra Velikého ve svém ateliéru. Na obraze *Las Meninas* je Velázquez poctěn králem Filipem IV.¹⁸⁹ Obraz má rovněž velmi rafinovanou kompozici. Král a královna, kteří se odráží v zadním zrcadle, stojí přesně na místě diváka. Velázquez tedy jakoby maluje nás. Zároveň se ale umělec musí dívat do zrcadla, aby viděl sám sebe. Toto zrcadlo musí být umístěno opět na divákově místě, který se tak stává zrcadlem i královským párem.

Jediný Rembrandtův autoportrét v ateliéru je nevelký obraz uložený v Bostonu (obr. 87). Pokud nyní srovnáme Rembrandtův, Velázquezův a Vermeerův obraz zjistíme, že Vermeerova kompozice se zásadně liší. U Rembrandta a Velázqueze se náš pohled střetne s pohledem umělce. Umělec je ústřední postavou na obraze, strhává na sebe naši pozornost, kdežto plátno, na které maluje je k nám otočeno rubem. Nevidíme, co umělec tvoří. Není to důležité, důležitá je umělcova osobnost. U Vermeera nalézáme pravý opak. Umělcovu tvář nevidíme, ale vidíme plátno, na které malíř začíná tvořit a vidíme také objekt, který se malíř chystá malovat. Pro Rembrandtovu tvorbu je podstatná osobnost samotného umělce, pro Vermeerovu pak to, co malíř vidí, co pozoruje, nikoliv on sám.

Příkladů malířů otočených zcela zády k divákovi není mnoho. Patří mezi ně malíři na obrazech od Joose van Craesbeecka (obr. 96), Carla Larssona (obr. 97) a Richarda Parkese Boningtona (obr. 98). Velice zajímavá je pak Gumpova kompozice (obr. 99). Malíř sice sedí zády k divákovi, ale jeho tvář vidíme hned dvakrát. Jako odraz v zrcadle a jako obraz na plátně. Podle Anthonyho Bonda se Gump na svém obraze zabývá problematikou autentičnosti. Malíř se nedívá do zrcadla, ale na plátno, které maluje, odraz v zrcadle je tedy podle Bonda vzpomínkou, jak se umělec v zrcadle viděl, než se otočil k plátnu. Gump tak demonstruje, že namalovaný obraz zobrazuje přítomnost lépe, než zrcadlo.¹⁹⁰ Michael Koortbojian obraz zase viděl v souvislosti se sporem malířů a sochařů. Gump prostřednictvím svého obrazu ukazuje možnost malířství zobrazit tři

189 Levey 1981. s. 26 – 27.

190 Bond, Anthony. Performing the Self? In: Bond, Anthony; Woodall, Joanna (ed.). *Self Portrait, Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery / Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005. s. 32 – 36.

dimenze stejně jako sochařství.¹⁹¹ V jistém smyslu tedy Gump, stejně jako Vermeer, vyzdvihuje malířskou profesi. Na Gumpovu kompozici v roce 1960 navázal Norman Rockwell (obr. 100).

Johannes Vermeer se na rozdíl od Rembrandta nestylizuje do žádných postav, nepohrává si se svou identitou, nestrhává na sebe pozornost. Vermeer se zobrazil pouze na jednom plátně – *Umění malby*, kde je malířem, kterým skutečně byl. Otáčí se k nám zády a zdůrazňuje tak, že v celé jeho tvorbě je podstatné to, na co se malíř dívá, co zobrazuje a jak to zobrazuje. Osobnost samotného umělce není důležitá.

¹⁹¹ Koortbojian, Michael. *Autoportraits*. Paris: Edition de la Réunion des Musées Nationaux / London: A. Zwemmer Ltd, 1992. s. 16.

5.

POKUS O OSOBNÍ VÝKLAD SVĚTA

5. 1 Rembrandtovo osobité pojetí biblických a mytologických námětů

Rembrandt nepojímá biblické a mytologické náměty jako žánrové scény. Nikdy nesklouzne k tomu, aby namaloval pouze příběh zasazený do formálního schématu daného jeho předchůdci. Každý námět se snaží skutečně pochopit, prožít ho a osobně si ho přetvořit. Biblické ani mytologické náměty pro něj nejsou pouze příběhy, ale hlubší skutečnosti.

Rembrandtova biblická zobrazení jsou osobní a originální. Rembrandt byl samozřejmě ovlivněn náboženskou atmosférou své doby, a přestože protestantismus kladl velký důraz na Bibli, je Rembrandtův zájem o Písmo svaté jedinečný a to jak v množství děl na toto téma (Rembrandt namaloval 145 obrazů, 70 leptů a 575 kreseb s biblickými náměty), tak v jejich osobním porozumění.

O Rembrandtově náboženské příslušnosti nemáme bohužel mnoho informací. Raný umělcův životopisec Filippo Baldinucci píše, že Rembrandt kolem roku 1640 vyznával náboženství mennonitů, protestantské sekty, která na rozdíl od kalvinistů povolovala křest až ve třiceti letech, nevolila si vzdělané kazatele, ale muže z nízkých vrstev a byla přísně puritánská.¹⁹² Podle Visser't Hoofta ale Baldinuccimu nemůžeme zcela věřit, jelikož tento životopisec podal již více nepřesných zpráv, používá prameny z druhé ruky a je tudíž nedůvěryhodný.¹⁹³ O Rembrandtově příslušnosti k sektě mennonitů navíc nemáme žádné jiné dokumenty. Víme však, že Rembrandt měl s mennonity spojení přes své přátele. Nejdůležitějším mennonitou v jeho okruhu byl Hendrick Uylenburg a k této sektě patřil rovněž Govert Flick, Rembrandtův asistent, kterého Rembrandt také portrétoval.¹⁹⁴

Rembrandt byl ale obklopen i příslušníky jiných církví. Jeho učitelé Jacob van Swanenburgh a Pieter Lastman byli katolíci a Rembrandtovo rodné město Leiden bylo zase

192 Baldinucci 1686. Převzato z: Visser't Hooft, Willem Adolph. *Rembrandt jako protestantský mistr*. Praha: Ymka, 1939, s. 6.

193 Visser't Hooft 1939, s. 7.

194 Chapman 1990, s. 107.

centrem aktivit remonstrantů, protestující větve kalvinistů, jejíž členové byli zakázáni a persekuováni roku 1620. Jeden z Rembrandtových nejdůležitějších raných patronů Petrus Scriverius, který zřejmě objednal obraz *Umučení svatého Štěpána* a leidskou *Historickou scénu* byl vůdcem remonstrantů.¹⁹⁵ Během leidských let byl Rembrandt ale také podporován Frederikem Hendrikem, který náležel ke kalvinistické reformované církvi. V Amsterdamu jsou Rembrandtovými klienty mennonité, remonstranté (Johannese Uytenbogaert), katolíci (Jan Rijksen, Griet Jans a básník Jan Hermansz. Krul), kalvinisté (Jan Cornelisz. Sylvius, Johannes Elison) i židé (Menasseha ben Israel).¹⁹⁶ Tyto příklady ukazují poměrně velkou církevní svobodu v 17. století v Amsterdamu (až na persekuci remonstrantů), což Rembrandtovi pravděpodobně vyhovovalo.

Více průkazné jsou možná dokumenty dokládající umělcovo členství v holandské reformované církvi. Rodiče měli svatbu v reformovaném kostele Sint Annaparochie v severní provincii Frieslandu, první tři Rembrandtovy děti byly pokřtěny rovněž v reformovaných kostelech, Saskie byla pohřbena v reformovaném Oude Kerk, k reformované církvi náležela také Hendrickje a sám umělec byl pohřben v reformovaném Westerkerk.¹⁹⁷ To, že Rembrandtovy silné konexe s reformovanou církví byly spíše skrze rodinu než bezprostřední, poukazuje podle Perry Chapman na možnost umělcovy konverze během života. Konverze byla v Rembrandtově době běžná záležitost. Umělcova matka byla například původně katoličkou, která konvertovala po svatbě ke kalvinistům a po smrti manžela k remonstrantům.¹⁹⁸ Malíř mohl být rovněž volně smýšlejícím občanem nepříslušejícím k žádné církvi.¹⁹⁹

Řada badatelů se snažila přijít na příslušnost Rembrandta k některé z holandských církví skrze jeho díla. Pro Hanse Martina Rotermunda byl Rembrandtův výběr biblických námětů specificky mennonistický.²⁰⁰ Visser't Hooft viděl malířův výběr témat zase jako vyloženě kalvinistický, přičemž zdůrazňoval, že umělec byl nezávislým interpretem Bible.²⁰¹ Pro Christiana Tümpela mělo dobové spirituální a náboženské klima na Rembrandta silnější vliv než jeho osobní určení.²⁰²

195 Chapman 1990, s. 107.

196 Chapman 1990, s. 107.

197 Chapman 1990, s. 107.

198 Chapman 1990, s. 107.

199 Chapman 1990, s. 107.

200 Rotermund, Hans Martin. Rembrandt und die religiösen Laienbewegungen in den Niederlanden seiner Zeit. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 4, 1952 / 1953, s. 104 – 192. Převzato z: Chapman 1990, s. 107.

201 Visser't Hooft 1939.

202 Tümpel, Christian. Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 13, 1968, s. 95 – 96. Převzato z: Chapman 1990, s. 107.

Ať už patřil Rembrandt k jakékoliv církvi, byl dobovou náboženskou atmosférou, která byla převážně protestantská, velmi ovlivněn. Specializuje se na dosud málo zobrazovaná biblická témata, na které kladla důraz protestantská církev, na starozákonní a novozákonní příběhy jako Oběť Izáka, Vzkříšení Lazara nebo podobenství o Ztraceném synovi. Tyto náměty nechápe typologicky, ale doslovně jako historická exempla křesťanské víry a přidává se tak k novému protestantskému doslovnému chápání Bible. Rembrandtova díla často souvisí s odpuštěním, které bylo hlavním protestantským tématem.

I přes toto velké ovlivnění dobovou náboženskou situací, přináší Rembrandt ve svých biblických obrazech zcela nová pojetí. Tradici neodmítá, částečně se jí inspiruje, ale vždy přichází s osobitým výkladem. Nedovoluje nikomu, aby se stavěl mezi něj a Bibli a trvá na svém vlastním porozumění Písma svatého. To ostatně dokazuje i jeho identifikace s apoštolem Pavlem, který byl u protestantů největší autoritou ve výkladu evangelia. Rembrandt svou identifikací s tímto mystikem dává najevo, že rovněž Písmo svaté sám vykládá a nenechává si církvi nic diktovat. Zobrazuje pouze ty příběhy z Bible, kterým on sám porozuměl, a které se ho nějakým způsobem dotýkají. O tom svědčí četnost některých motivů (příběh Abrahamův zobrazil jednatřicetkrát, podobenství o milosrdném Samaritánovi patnáctkrát, učedníky v Emauzích osmnáctkrát) a naopak vynechání některých výjevů, které byly v jeho době populární (ani jednou nezobrazil výjev z Apokalypsy, ani evangelické příběhy jako Proměnění na hoře Tábor, Předání klíčů, Svatba v Kanaan nebo Boháč a chudý Lazar). Pro Visser't Hoofta začíná toto Rembrandtovo osobité chápání Bible až po Saskiině smrti. Před touto událostí byla podle něj pro Rembrandta Bible pouze kniha plná napínavých příběhů, ale po smrti jeho milované ženy se pro něj stává knihou, která obsahuje pravdu. Podle Visser't Hoofta je velký rozdíl v tom, jak mladý Rembrandt podává Lazarovo vzkříšení nebo Ecce homo a jak ty samé scény podává po roce 1650.²⁰³ Podle Perry Chapman je hlavním Rembrandtovým přínosem jeho důraz na člověka. Rembrandt podle ní přetváří biblické příběhy na příběhy ze svého života a ze života svých současníků a zaměřuje se na to, jaký mají tito lidé vztah k Bohu.²⁰⁴

203 Visser't Hooft 1939. s. 8 – 9.

204 Chapman 1990, s. 108.

Novým zdrojem námětů se v protestantském prostředí stává Starý zákon. Rembrandtovi byla židovská tematika blízká. Kromě Bible byly pro Rembrandta nejdůležitějším zdrojem Starého zákona *Židovské starožitnosti*, jejichž kopie se našla v umělcově inventáři. *Židovské starožitnosti* byly napsány židovským historikem Flaviem Josefem v letech 37 – 100 po Kristu a obsahují řadu spleťtých příběhů, v kterých je kladen důraz na psychologii postav stojících před těžkým rozhodnutím. Rembrandt ve svých starozákonních výjevech řeší často tuto otázku.²⁰⁵

Jedním z nových starozákonních témat, které protestantské prostředí vyneslo na světlo, je příběh Bathseby. Téma Bathseby se objevuje v pozdním středověku v iluminacích, populárním se pak stává v Německu a Holandsku v 1. polovině 16. století. Konvenčně bývá tento námět zobrazován jako koupající se Bathseba pozorovaná králem Davidem z balkonu. V polovině 16. století je David většinou redukován na menší figuru v pozadí a stává se spíše atributem Bathseby, které je do ruky vložen dopis.²⁰⁶ Kolem Bathseby mohou být umístěny služky, většinou jde o mladé krásné dívky, ale objevuje se také motiv staré ženy, která Bathsebě otírá nohy. Stará žena je pak postavena do kontrastu k mladé Bathsebě a je tak zdůrazněna pozemská pomíjejícnost krásy mladé ženy.²⁰⁷ Téma se stalo pro umělce populární především možností zobrazit krásné nahé ženské tělo.

Rembrandt k námětu přistupuje zcela nově. Na obraze z roku 1654 vypouští jakékoliv narativní prvky, chybí zde jak koupání, tak král David (obr. 101). Na téma Bathseby poukazuje jen nahota ženy, která zcela dominuje plátnu, stará žena, která se stará o Bathsebina chodidla a dopis od krále Davida. Tím, že Rembrandt zcela vypustil postavu Davida, přiřkl tuto roli špehujícího krále samotnému divákovi. Podle Erica Sluijtera tento dojem Rembrandt ještě posílil nepropustným závěsem za ženskou postavou, který brání představě, že by král David mohl Bathsebu pozorovat z tmavého pozadí. Divák je tedy jediný, kdo se na Bathsebu může dívat.²⁰⁸ Tmavé pozadí navíc zdůrazňuje nahé ženské tělo, které je umístěno tak blízko k divákovi, jak jen je to možné. Rembrandtovým cílem není zdůraznit moralistní poslání obrazu, jako to bylo běžné u jeho současníků, ani prvoplánově zobrazit nahé ženské tělo, ale zaměřuje se na psychologii postavy, která je natolik složitá, že každý divák si může za Bathsebiným výrazem představit jiné myšlenky, jiná hnutí mysli. Rembrandt se vyvarovává jakýchkoliv momentálních snadno čitelných

205 Wheelock 2005, s. 27.

206 Sluijter, Eric Jan. *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. s. 334 – 335.

207 Sluijter 2006, s. 337 – 338.

208 Sluijter 2006, s. 355.

pocitů nebo jasnosti psychického stavu hlavní postavy, snaží se naopak zobrazit to nejobtížněji zobrazitelné – rozporuplnost vnitřních emocí, o kterých je divák nucen přemýšlet. Podle Erica Sluijtera Rembrandt nezobrazil Bathsebu jako neřestnou svůdnici, ale spíše jako oběť své vlastní neodolatelné krásy a za jejím výrazem čte vnitřní dilema, které prožívá. Má Bathseba ztratit svou důstojnost ženy nebo poslechnout krále?²⁰⁹ Sluijter Rembrandtův obraz srovnává s obrazem Drosta na stejné téma (obr. 102). Drost stejně jako Rembrandt postavu izoluje ve tmě a maluje ji s dopisem v ruce, ale na rozdíl od něj ji podává jako svůdnou kurtizánu, která se jednoznačně dívá na diváka a nepřemýšlí nad dopisem, ztrátou počestnosti nebo vlastním osudem.²¹⁰

Rembrandt přistoupil zcela nově i k mytologickým námětům. Jeho prvním mytologickým námětem byla Spoutaná Andromeda (obr. 103), opět velice oblíbené téma pro možnost zobrazit nahé ženské tělo, které je v tomto případě navíc nabito neobyčejným erotismem díky spoutanosti a tedy bezbrannosti. Většina umělců tedy zobrazila Andromedu jako krásnou atraktivní dívku otočenou k divákovi a do pozadí umístila Persea bojujícího s nestvůrou. Téma Andromedy figurovalo také v dobové holandské literatuře jako politická alegorie. Andromeda byla v tomto případě vnímána jako ohrožené Holandsko a Perseus jako hrdina, který zemi osvobozuje od tyranie.²¹¹

V Rembrandtově podání nevidíme žádný elegantní kontrast, žádnou idealizaci nahého těla ani odkazy na klasické ideály proporcí, které se u tohoto námětu vyskytují velice často. Chybí i patetická exprese jako oči obrácené k nebi. Rembrandt výjev radikálně redukuje a omezuje ho pouze na postavu Andromedy. Perseus i příšera jsou vynechány. Touto redukcí Rembrandt eliminoval jakékoliv alegorické výklady – ať už politické nebo umělecko teoretické. Tím, že nevidíme příšeru, se stává výjev daleko silnější, než kdy předtím. Nevidíme, čeho se Andromeda bojí, vidíme pouze její zranitelné nahé tělo a její strach v očích.

Zcela osobitě pojal Rembrandt i téma Danae, kde se oprostil od všech nenaturalistických prvků (obr. 104). Zlatý déšť, který byl téměř nedílnou součástí tohoto výjevu, nahradil zářícím světlem a andílek, místo aby poletoval kolem Danaina lůžka, se změnil ve zlatou sošku, která je součástí ornamentu postele. Rembrandt nemaluje žádné zlaté mince nebo kapky, k vyjádření přítomnosti božského milence vyburcovaného krásou

209 Sluijter 2006, s. 365

210 Sluijter 2006, s. 366.

211 Sluijter 2006, s. 85.

Danae mu stačí vše prozařující teplé světlo. Rembrandt pojal příběh Danae tak, jak by se mohl stát jakékoliv obyčejné ženě.

Rembrandt nebyl jediným umělcem, který nechápal biblické motivy jako žánrové příběhy. Caravaggiův obraz *Smrt Panny Marie* je demonstrativním příkladem realistického pojetí biblické události (obr. 105). Z pozdějších umělců vykládal biblické příběhy velmi osobitě také Paul Gauguin. Obrazy jako *Žlutý Kristus* (obr. 106) nebo *Vidění po kázání* (obr. 107) jsou příklady velmi originálního uchopení biblické tematiky. Po svém si náboženské příběhy vyložil i John Everett Millais, jak dokazuje jeho obraz *Křtist* v domě rodičů (obr. 108) a především William Blake, který Bibli přetvořil ve vlastní jedinečnou mytologii. Gustave Moreau je příkladem umělce, který se zabýval jak mytologickými náměty: *Oidipus* (obr. 109), *Orfeus* (obr. 110), tak biblickými: *Salome* (obr. 111) a přetvořil je do vlastní obrazové řeči plné nových symbolických výkladů a interpretací. Ze současných umělců pracujících originálně s biblickou tematikou je možné uvést fotografa Ivana Pinkavu. Jeho *Salome* (obr. 112) nebo *Pieta* (obr. 113) přináší zcela nové, neotřelé a osobité chápání těchto tradičních témat západní kultury.

Na uvedených příkladech Rembrandtova jedinečného podání biblických a mytologických příběhů (především Betsabe a Andromedy) si můžeme všimnout jedné důležité věci. A to, jak umělec zobrazuje ženské hrdinky. Rembrandt je patrně prvním umělcem vůbec, který odmítá stereotypní zobrazení ženy, ať již v roli světice, v roli krásky – Venuše, hříšnice – Magdaleny, Evy, či v roli padlé ženy přivádějící muže na scestí. Rembrandt přistupuje k ženě jako k psychologicky složité bytosti, která může všechny uvedené charakterystiky skrývat v jediné osobě. A stejně komplikovaně je zobrazena i Saskie na drážďanském obraze. Z jejího pohledu je těžké vyčíst, co si myslí, co prožívá, zda je k zobrazené situaci netečná nebo sdílí bujaré veselí spolu s manželem či na sebe bere roli lehké ženy ve výjevu Ztraceného syna. S určitou nadsázkou lze říci, že Rembrandt již v 17. století zobrazil složitou a hluboce lidskou ženskou hrdinku, jako to učinili o mnoho let později v literatuře Tolstoj, Ibsen či Čechov.

5. 2 Vermeerovo osobité pojetí „scén z každodenního života“

Vermeer pojímá své náměty moderně stejně jako Rembrandt, i když v jiném smyslu. Vermeer zobrazuje scény všedního dne, i když (jak jsme již dříve poznamenali) tyto scény nemají s Vermeerovou každodenností mnoho společného. Stejně jako Rembrandt nepojímá biblické a mytologické scény žánrově, nečiní tak ani Vermeer. Na obrazech zcela chybí děti, zvířata, staří lidé nebo květiny. V tom se zásadně liší od svého současníka Pietera de Hoocha. Vermeerovy obrazy nejsou žánry, jsou to alegorie v realisticky podaných holandských interiérech.

Vermeer nemá na rozdíl od Rembrandta přímé biblické náměty (kromě raných obrazů *Kristus v domě Marty a Marie* (obr. 114) a *Svatá Praxidis*), ale jeho obrazy se křesťanské tematiky jemně dotýkají. Odkazy na křesťanskou symboliku jsou v nich rafinovaně skryty. A v neposlední řadě světlo, jak ho Vermeer používá, má blízko ke křesťanskému, popřípadě katolickému cítění.

Příslušenství Vermeera k některé z církví je sporné, stejně jako tomu bylo u Rembrandta. Nicméně většina badatelů se přiklání k názoru, že Johannes Vermeer byl katolík a má k tomu několik důvodů. Umělcovy rodiče byli sice protestanti a pokřtili svého syna v protestantském kostele, ale Vermeerova manželka Catharina Bolnes pocházela ze známé katolické rodiny. Jejich obřad proběhl 20. dubna 1653 v Schipluy, ve vesnici, která byla známá vysokým počtem katolických věřících, byl zde katolický kostel a působil zde jezuitský kněz. Spojení mezi jezuity v Schipluy a v Delftu bylo velice blízké. Naproti tomu v Delftu existovaly pouze dva katolické kostely a valná většina obyvatel se hlásila k protestantství. Michael Montias se domnívá, že pokud Vermeer přijal katolickou svátost v Schipluy, musel nutně konvertovat ke katolictví.²¹² Jelikož nemáme doklad o křtu jediného z Vermeerových jedenácti dětí, je podle Pietera T. A. Swillense pravděpodobné, že byly pokřtěny v tajné katolické kapli.²¹³ Dalším argumentem pro Vermeerovo katolictví je podle Swillense přítomnost obrazů se specificky katolickou tematikou v umělcově inventáři. Vermeer byl sice pohřben v protestantském kostele, ale to podle Swillense nic nedokazuje, jelikož katolíci byli běžně pohřbíváni v protestantských kostelech, jako

212 Montias 1989, s. 101.

213 Swillens 1950, s. 20 – 21.

například Jan Steen.²¹⁴ Jiná možnost většinou ani nebyla.²¹⁵ Podle Seymoura Sliva nebyl přechod k protestanství v Holandsku vůbec jednoduchý. Ačkoliv katolická církev byla potlačovaná a katolické kostely byly očišťovány od oltářů a obsazovány protestanty, protestantizace spojeného Nizozemí byl dlouhý proces a mnoho umělců zůstalo katolíky.²¹⁶

V souvislosti s Vermeerovým náboženským přesvědčením je často rozebírán obraz *Alegorie víry* (obr. 115), který vychází, jak poznamenal Adriaan Jacob Barnouw, z Ripova popisu postavy Víry.²¹⁷ Cesare Ripa ve své *Iconologii* popisuje Víru jako ženu, která má pod svými chodidly svět, v pravé ruce drží pohár, levou ruku má položenou na knize, která leží na úhelném kameni, na kterém přikázal Kristus Petrovi vystavět církev. Pod úhelným kamenem je rozdrčený had a Smrt se zlomeným šípem. Vedle kamene leží jablko poukazující na prvotní hřích. Víra je korunována vavřínovým věncem. V pozadí výjevu může být scéna Abraháma obětujícího svého syna.²¹⁸ Vermeer se Ripova popisu nedržel přesně. Postava na jeho obraze nadržuje pohár v pravé ruce a chybí i vavřínová koruna. Jako pozadí použil Vermeer místo výjevu Abrahámovy oběti obraz od Jacoba Jordaense *Ukřižování*. Delftský malíř také jeden prvek přidal, a to kříž s tělem Krista. Díky tomuto detailu je obraz vykládán nikoliv pouze jako alegorie Víry, ale jako Alegorie Nového zákona nebo také jako Alegorie katolické Víry.²¹⁹ Díky tomu je obraz možné chápat jako další důkaz Vermeerova katolictví. Paradoxně byl kupcem tohoto plátna vrchní účetní amsterdamské Wisselbank a důležitý sběratel Herman van Swoll, který byl protestant.²²⁰ Svět zobrazil Vermeer jako glóbus, a přestože je zřejmé jeho symbolické použití, je namalován velice realisticky. James A. Welu ho identifikoval se skutečným glóblem Jodocuse Hondiuse.²²¹ Pravá noha Víry pokrývá Asii, která byla v 17. století vnímána jako vydělená z křesťanského světa. V popředí glóbu je znázorněna kartuše prince Maurice Oranžského, který byl v době malování obrazu již mrtvý. James A. Welu se domnívá, že se zde Vermeer mohl dotknout tématu dočasnosti, pomíjejícínosti, jelikož v 17. století bylo spojování glóbu a zemřelého vladaře časté.²²² Specifickým symbolem na

214 Slive, Seymour. Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth-Century Dutch Painting. *Art Quarterly*, 19, 1956, s. 7.

215 Swillens 1950, s. 20 – 21.

216 Slive 1956, s. 7.

217 Barnouw, Adriaan Jacob. Vermeers zoogenaamd Novum Testamentum. *Oud Holland*, 32, 1914, s. 50 - 54. Převzato z: Welu 1975, s. 541.

218 Swillens 1950, s. 96 – 97.

219 Swillens 1950, s. 99 – 102. Slive 1956, s. 8.

220 Arasse 1994, s. 20.

221 Welu 1975, s. 541 – 543.

222 Welu 1975, s. 541 – 543.

obraze *Alegorie Víry* je skleněná sféra visící ze stropu na modré stuze. Tato sféra není popsána Cesarem Ripou, ale není ani Vermeerovou invencí. Převzal ji pravděpodobně z knihy emblémů *Emblamata sacra fide, spe, charitate* publikované v Antverpách roku 1636 jezuitským otcem Danielem Hensiem. Sféra v této knize symbolizuje nesmírnost věřící lidské duše. V doprovodné básni se dozvídáme, že stejně jako malý glóbus obklopuje nesmírnost a obsahuje to, co je neviditelné, tak je lidská duše věřící v Boha větší než největší viditelný svět.²²³ Vermeer podle Arrasse rafinovanými světelnými reflexemi ve sféře ukazuje „to největší v nejmenším“.²²⁴ Umělec vynechává v souvislosti se sférou dva motivy. Za první reflexi umělce ve studiu, která je obvykle v takovýchto glóbech zobrazena a za druhé kříž popsaný v emblémech otce Hesiuse. Vermeer podle Arrasse ve sféře nezobrazil umělce, protože pro něj je umělec ve světě, který nám předkládá, neviditelným. Umělec je jako křesťanský Bůh – neviditelný ve viditelném světě, který tvoří skrze lásku a který osvětluje svým světlem.²²⁵ Místo tradičního kříže namaloval Vermeer do sféry okno s vnitřním členěním ve tvaru kříže.²²⁶ Na tomto příkladě můžeme vidět, jak rafinovaně a v jak jemných narážkách Vermeer pracuje se symboly.

Vermeer nepojímá osobitě pouze alegorické obrazy, ale i scény ze „všedního dne“, v kterých můžeme číst jemné doteky s křesťanskou, případně katolickou symbolikou. Příkladem může být obraz *Dívka čtoucí dopis* v drážďanské Gemäldegalerie (obr. 116). Obraz není v žádném případě pouze žánrovým výjevem. Již kompozice nám mnohé napoví. Světlo přichází do místnosti z okna umístěného nalevo, dívka stojí před oknem a čte. Vermeer se zde dotýká mariánské ikonografie, konkrétně výjevu Zvěstování, na kterém je ve většině případů umístěno okno nalevo, kterým přichází anděl ve chvíli, kdy Panna Maria čte knihu. Mariánských odkazů je zde však více. Samotné okno symbolizuje Marii, jedná se o ikonografii *Maria fenestra coeli* – Maria okno do nebes. Skrze Marii přišel Kristus k nám na zem, stejně jako se světlo k nám dostává skrze okno.²²⁷ Na drážďanském obraze je okno navíc zamřížované – *fenestra cancellata*, které má rovněž svou symboliku, vykládanou pomocí verše z Písně písní: *Hle, právě stojí (ženich) za naší zídkou, nahlíží do oken, dívá se mřížovým* (Pís 2,9). Mříže bránící světlu, aby pronikalo oknem ve své úplnosti, byly interpretovány jako prokletí smrtelného těla, které je

223 Arrasse 1994, s. 84.

224 Arrasse 1994, s. 86.

225 Arrasse 1994, s. 86.

226 Arrasse 1994, s. 86.

227 Hlaváčková, Hana; Seifertová, Hana. Mostecká Madona - Imitatio a symbol. *Umění*, 34, 1986, s. 47.

důsledkem prvotního hříchu. Mříže (tělo) skrývají, dusí světlo (Boha). Jedná se o odkaz na inkarnaci Krista. Zamřížované okno nevyjevuje světlo ve své úplnosti, stejně jako my nemůžeme vidět Boha v jeho úplnosti, vidíme ho pouze inkarnovaného.²²⁸ Křeslo na obraze *Dívka čtoucí dopis* má na opěradlech lví hlavy a dá se chápat jako odkaz na ikonografii Marie jako *sedes sapientiae* – Maria jako trůn moudrosti. Jablka na stole mohou symbolizovat zakázané ovoce přijaté Evou a poukazovat tak na Marii jako druhou Evu. Důležitým prvkem na obraze je závěs, který se velice často objevuje na výjevech Zvěstování. Ať již jako prvek, který nám dovoluje odhalovat něco intimního, posvátného (příkladem mohou být závěsy na slavné Sixtinské Madoně) nebo jako srovnání Marie a Archy úmluvy. Rouška Archy úmluvy se totiž roztrhla ve chvíli Kristovy smrti a tato událost byla vnímána jako zjevení pravdy nové víry. Od 11. století v souvislosti s větším důrazem na Pannu Marii bylo zjevení pravdy hledáno v Mariině mateřství, tedy inkarnaci Krista. Proto se tedy závěs začal objevovat na výjevech Zvěstování.²²⁹ Tvář dívky se na Vermeerově obraze zrcadlí v okně. Zrcadlo bylo pro svou pasivitu vždy ženským symbolem a ve 13. století vzniká pojem *speculum sine macula* – zrcadlo bez poskvrny a je tak srovnáváno s Mariiným panenstvím, čistotou a je zdůrazňováno, že Bůh nechal skrze Marii zrcadlit svůj obraz v podobě svého Syna.²³⁰ Na drážďanském obraze navíc vidíme pouze jednu polovinu okna. Podobným problémem se zabývala Carla Gottlieb ve své knize *The Window in Art* na Dürerově obraze *Svatý Jeroným ve své pracovně*. Zde je okno, u kterého sedí Jeroným, zvláště rozpůleno, takže vidíme také jen jeho polovinu. Gottlieb toto rozpůlené okno vysvětluje jako poukaz na možnost člověka vidět pouze inkarnovaného Krista. Kristova druhá polovina, ta božská, je nám skryta. Rozpůlené okno je tedy dalším odkazem k inkarnaci Krista.

Pokud shrneme výše uvedené odkazy na křesťanskou ikonografii vidíme, že všechny směřují k inkarnaci Krista. Obraz kompozičně vychází ze Zvěstování, okno samo o sobě symbolizuje Marii, zamřížované okno je odkazem k vtělení Krista, odraz dívky v okně odkazuje na odraz Boha zde na zemi skrze Pannu Marii, okno viditelné jen z poloviny symbolizuje nepoznatelnost božské podstaty Krista, závěs odkazuje k Marii jako Arše úmluvy a zdůrazňuje tak zjevení nové víry skrze její neposkvrněné mateřství, židle je zobrazena jako Šalamounův trůn s odkazem k Marii jako *sedes sapientiae* a kulaté

228 Gottlieb, Carla. A Sienese Annunciation and its Fenestra Cancellata. *Gazette des Beaux-Arts*, 83 / 6, 1974, s. 89 - 96.

229 O křesťanské symbolice závěsu více viz. Eberlein, Johann Konrad. The Curtain in Raphael's Sistine Madonna. *The Art Bulletin*, 65, 1983.

230 Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. s. 339 - 340.

ovoce je symbolem Marie jako druhé Evy.

Na příkladu obrazu *Dívky čtoucí dopis* můžeme vidět, jak Johannes Vermeer originálně pracuje se zdánlivě obyčejnými náměty a s jak jemnými odkazy ke křesťanské symbolice se tu setkáváme.

Pro Vermeera je stejně jako pro Rembrandta velice charakteristická specifická práce se světlem. Daniel Arasse, který srovnává světlo na Vermeerových a Rembrandtových obrazech, ale nachází mnoho podstatných rozdílů.²³¹ Rembrandtovo světlo je umělé, divadelní, kdežto Vermeer používá fyzické sluneční světlo. Na Vermeerových obrazech také nevidíme žádné *chiaroscuro* jako u Rembrandta, žádné dramatické kontrasty mezi světlem a stínem. Vermeer světlo a stín spojuje a vytváří tak dokonalou harmonii a rovnováhu. Světlo, stín a barva tvoří u Vermeera jednotu. Daniel Arasse spojuje práci obou umělců se světlem s jejich náboženským přesvědčením. Rembrandtovy ostré kontrasty mezi světlem a stínem mohou podle Arasse poukazovat na protestantskou nesmiřitelnost nebe a země, na nesmiřitelnost spirituálního a materiálního. Kdežto ve Vermeerově harmonii světla a stínu můžeme vidět odkaz k duchovnímu optimistickému postoji charakteristickému pro katolíky.²³² Katolickou specialitou byla navíc meditace nad obrazy, víra v sílu obrazu, do kterého je vtělena mystická přítomnost ducha, víra v reálnou přítomnost božského v obrazech. To by podle Arasse mohlo korespondovat s atmosférou Vermeerových obrazů.²³³

231 Arasse 1994, s. 80 – 81.

232 Arasse 1994, s. 80 – 81.

233 Arasse 1994, s. 81 - 83.

6.

MÚZA A UMĚLEC

Postava múzy vznikla ve starověkém Řecku jako vysvětlení kreativity básníků, tanečníků a hudebníků, tedy múzických umění (odtud i název múza). Múzy byly dcery Títanky Mnemosyny (Paměti) a Dia a zpočátku byly považovány za pouhé „pomocnice“ paměti. Původně byly múzy jen tři: Mnémé (Paměť), Meleté (Soustředění) a Aoidé (Zpěv). V helénismu, kdy došlo k rozlišení jednotlivých druhů umění, se již hovoří o devíti múzách, které plnily specifické úkoly. Malířství ale svou múzu nemělo. Kvůli svému řemeslnému charakteru bylo přiřazováno k hudbě nebo k volným uměním. Nejčastěji bývá uváděna Clio (Múza historie), Melpomené (Múza tragédie) a Thaleia (Múza komedie). Ostatní byly múzami rozličných druhů básnění, hudby a tance. Jen Úraniá (Nebeská) plnila funkci, která vyplývá z jejího jména – byla múzou astronomů a matematiků. Múzy zpočátku žily v Píerii, krajíně okolí Olympu, kde je zplodil Zeus s Mnemosynou. Později byly spojovány s bohem umění – Apollonem, který díky tomu získal přídomek „Músagetés“ - vůdce múz a sídlo múz se přesunulo z Píerie a z hory Helikónu, která je dodnes uctívána jako hora múz, na pohoří Parnásson, na jehož úbočí leží Delfy. Delftská věštírna byla Apollónovým nejdůležitějším kultovním místem. Ze starověkých děl zobrazujících múzy můžeme zmínit římskou mozaiku nalezenou na Kosu (obr. 117). Každá múza zde má atribut své specializace.

Ve středověku byla inspirující moc múz nahrazena inspirací božskou. Příkladem může být iluminace z Evangeliaře opata Wedricuse z 12. století (obr. 118), kde je zobrazen svatý Jan, kterému v psaní evangelia pomáhá Bůh držící u jeho ucha holubici.

V renesanci byly múzy semknuté kolem Apollona pro umělce nejdůležitějším symbolem jejich tvorby, v níž se znovu navraceli k umění antiky. V renesančním umění najdeme komplexní ikonografické programy, v kterých hrají múzy důležitou roli. Například Andrea Mantegna použil múzy ve svém obraze *Parnassus* k oslavě svatby Francesca Gonzagy a Isabelly d'Este a vytvořil tak alegorii manželské harmonie, pod kterou kvete umění (obr. 119).

Nicméně až do 17. století nemělo malířství svou múzu. Kolem roku 1654 byla v Amsterdamu při slavnosti svatého Lukáše pro malířství zvolena desátá múza.²³⁴ Podobná otázka statutu malířství byla ve stejné době aktuální i ve Španělsku, kde požadovali malíři

²³⁴ Asemissen 1988. s. 44.

uznání jejich povolání jako svobodného umění u nejvyššího finančního správního orgánu, neboť svobodné umění bylo osvobozeno od daní. Malíři argumentovali tím, že malířství je spíše věcí ducha než tělesná činnost, a proto musí být viděno v souvislosti se sedmi svobodnými uměními a přiřazeno k nim jako osmé.

V obecnějším slova smyslu je múza něčím, co umělce inspiruje, silou, která umělce nutí tvořit. Pro malíře se takovou inspirující múzou stává často perzifikace ženy.

6. 1 Rembrandt a jeho múza – Saskie

Jak na Vermeerově obraze *Umění malby*, tak na Rembrandtově *Autoportrétu se Saskii* jsou zobrazeny dvě postavy: umělec a žena, umělec a jeho múza. Múzy jsou ale podány zcela odlišně. Rembrandtova múza sedí umělci na kolenou a on ji drží kolem pasu. Jejich vztah je erotický. Rembrandtova múza je jeho součástí, umělec ji pojímá tělesně. Je součástí jeho života. Není odtahována, nepřichází k němu z oblak. Rembrandt se svojí múzou žije a jelikož múza představuje jeho inspiraci, vyplývá z toho, že Rembrandt se inspiruje především svým vlastním životem a životem jako takovým, kterým je fascinován a to ve všech jeho podobách, i těch neokázalých, ubohých, nehezských. Múza – Saskie je pozemská žena, kterou Rembrandt produhovňuje a povznáší ji do vyšších sfér.

Velice podobně vnímá svou múzu a tedy inspiraci malíř Lovis Corinth, jak je patrné z jeho dvou autoportrétů (obr. 40 a 120). Na obou obrazech umělec svou múzu pevně drží, pojímá ji velice eroticky a nenechává nás na pochybách, že múza je jeho tělesnou součástí stejně jako tomu bylo v případě Rembrandta.

Gustav Courbet pojmenoval svou múzu na obraze *Malířův Atelier* jako Realitu a zobrazil ji jako nahou pozemskou ženu bez jakýchkoliv idealizací (obr. 67). Courbet tím demonstroval, že jeho inspirací je právě realita bez všech příkras, realita jako taková, realita, kterou Courbet obdivuje stejně jako Rembrandt.

Rembrandt svou múzu - Saskii povznáší. Salvador Dalí jde ještě dál a svou múzu – Galu zbožšťuje a zobrazuje ji jako Madonnu (obr. 121). Pozemská žena, jeho manželka se pro něj stává svatou bytostí, která ho celoživotně inspiruje.

6. 2 Vermeer a múza – Clio

Dívka na Vermeerově obraze *Umění malby* představuje múzu Clio – múzu historie, kterou Hesiod při vypočítávání devíti múz jmenoval na prvním místě.²³⁵ Vermeerova múza se od Rembrandtovy podstatně liší. Je značně odtažitá, přichází k umělci, ale není jeho součástí. Je nadpozemsky krásná a přichází jakoby z jiného světa. Nijak Vermeerovi nepomáhá s jeho obrazem, chová se pasivně. Rembrandt svou pozemskou ženu povyšuje na nadpozemskou figuru, Vermeer činí pravý opak, nadpozemskou postavu snižuje tím, že jí dává lidské tělo. Podle Hermanna Ulricha Asemisena Vermeer Clio nechápe tradičně jako olympskou bohyni. Ve skutečnosti maluje model, který podle umělcových instrukcí pózuje jako múza.²³⁶ Podle Asemisena zde inspirace probíhá opačným způsobem, než je obvyklé. Malíř není inspirován múzou, ale sám inspiruje model, aby múzu hrál a tím se na obraze vlastně rozehrává jakási divadelní hra, na což by pak mohl poukazovat i závěs – opona v popředí.²³⁷

Podobně odtažitou nadpozemskou múzu jako vidíme na Vermeerově obraze znázornil Jean Dominique Ingres na obraze *Luigi Cherubini a múza lyrické poezie* (obr. 122). I když zde je múza podána daleko tradičněji, Ingres neřeší problematiku modelu převlečeného za múzu.

235 Asemissen 1988, s. 48.

236 Asemissen 1988, s. 50.

237 Asemissen 1988, s. 50 – 51.

7.

ZÁVĚR

V diplomové práci *Rembrandt a Vermeer: dvě filozofie tvorby* jsme se snažili nastínit dvě koncepce umělecké tvorby, úzce související s mentalitou umělce. Rembrandt se nám představil jako umělec emocionální, extrovertní, který je ve své tvorbě inspirován svým okolím, svou dobou, ale také a především sám sebou. Jeho gesto na obraze *Autoportrét se Saskií* přímo vyzývá, abychom s ním jeho život a prožitky sdíleli. Rembrandtovy autoportréty a portréty členů rodiny nám dovolují nezvykle hluboko nahlédnout do umělcova osobního života, a díky tomu se může stát Rembrandtův životní příběh, dokonce i přes čtná staletí, součástí našeho života.

Rembrandt je umělcem, který zkoumá svou identitu, stylizuje se do různých postav a strhává tak na sebe pozornost diváka. Tento způsob umělecké sebereflexe je neobyčejně současný, vzpomeňme Josepha Beuyse, Andy Warhola nebo Cindy Sherman. Bylo by možné jmenovat celou řadu umělců, protože hledání vlastní identity, případně pohrávání si s identitou, se stalo od osmdesátých let 20. století velmi aktuální.

Vermeer nám otevřel zcela jiné pojetí tvorby. Je umělcem, který své ego zcela vytlačuje ze svých děl. Události z jeho osobního života nejsou pro něj zajímavé či inspirující. Proto se na obraze *Umění malby* otáčí zády k reálnému světu i k divákovi. Vermeer dává zjevně přednost světu iluzivnímu, artificiálnímu.

Rembrandta známe v nespočetných podobách: jako žebráka, Krista, známe ho v různých kostýmech i duševních rozpoloženích. Vermeerovu podobu neznáme vůbec. A neznáme ani podobu jeho manželky nebo jediného z jedenácti umělcových dětí. Vermeer svůj osobní život a svou uměleckou tvorbu striktně odděluje. Shodou okolností nemáme o Vermeerově životě téměř žádné faktické informace.

Jedinou roli, kterou Vermeer přijímá, je role malíře. Malířství je pro něj skutečným posláním a zcela jedinečným světem. Aby zdůraznil vznešenost svého povolání a podtrhl jeho důstojnost, oblékl si na obraze *Umění malby* krásný kostým. Malířství chápe jako iluzivní, symbolické a zcela autonomní umění, jako svět sám pro sebe. Tedy nikoli jako specifickou reflexi vnějšího světa, reflexi svého životního osudu a svých emocí. Interiér, do kterého nám umožňuje nahlédnout odhrnutý závěs, se stává specifickým

artificiálním svět, v kterém předměty získávají zcela nové významy.

Pokud byla pro Rembrandta charakteristická emocionálnost, pro Vermeera je příznačná spíše jistá rozumovost, disciplinovanost a přesnost. Tento rozdíl je dobře patrný v použití světla na obrazech *Autoportrét se Saskií* a *Umění malby*. Rembrandtovy barevné přechody jsou pozvolné, tma a světlo se prolínají a v obraze se objevuje více zdrojů světla. Vermeer od sebe tmou a světlo naopak odděluje velmi jasně a přesně a zdroj světla je pouze jeden.

Rozdíl v tom, jak se umělec chápe a jak pojímá svou tvorbu je velmi dobře patrný při srovnání Rembrandtova obrazu *Umělec ve svém ateliéru* a Vermeerova plátna *Umění malby*. Rembrandt je otočen směrem k divákovi, kdežto plátno, na které maluje, je k divákovi otočeno rubem. Vermeer je k nám naopak otočen zády, ale plátno, na které maluje, vidíme čelem. Pro Rembrandta je jádrem tvorby samotný umělec, jeho život, prožitky, emocionální stavy, nálady. Vermeer považuje za podstatné to, co pozoruje a následně zobrazuje, nikoliv sebe jako osobnost.

Rembrandt se celou svou tvorbou snaží dobrat pravdy. Zobrazuje se tak často, protože se snaží zjistit, kým skutečně je. Vybírá si témata, která byla pro jeho současníky nemyslitelná, jako například stažený vůl na jatkách. Sám sebe maluje jako Ztraceného syna nebo exekutora Krista. Jeho ženy postrádají idealizaci běžnou v Rembrandtově době. Umělec se nevyhýbá ošklivosti, ať už vnější nebo vnitřní. Jeho cílem je zobrazit pravdu života.

Vermeer naopak maluje pouze krásu. A krásu je schopen vidět v těch nejvšednějších věcech, jako je mísa s ovocem, závěs nebo mléko. Vyžívá se, v co nejpečlivějším zobrazení různých materiálů. Přesně pozoruje a mistrně zobrazuje světlo. Krása jako taková se stává skutečným námětem jeho děl.

Oba umělci přistoupili k námětům velice osobitě a nově. Oba otevřeli cestu modernímu umění.

Rembrandt uchopil biblické a mytologické náměty psychologicky. Jeho postavy nejsou loutkami zasazenými v ikonografickém schématu, ale složité osobnosti, které mají své emoce a svůj osud hluboce prožívají. Rembrandt se tak stal v jistém smyslu

předchůdcem expresionistů.

Vermeer zase zcela nově uchopil žánrové scény, do kterých ukryl celou řadu velmi složitých symbolů. Vermeerova plátna působí jako scény z umělcova života, ale spíše než scény všedního dne jsou složitými alegoriemi. Vermeerova přesnost vidění předznamenala impresionismus i hyperrealismus 20. století.

Rembrandt a Vermeer řešili ty nepodstatnější problémy umělecké tvorby. Každý z nich je chápal jinak, lze dokonce říci kontroverzně. Umění na rozdíl od exaktních věd nezná jeden jediný správný výsledek. Oba umělecké koncepty jsou zcela rovnocenné a přesvědčivé. Obě tyto filosofie tvorby jsou stále aktuální, platí dokonce i v uměleckém světě nových médií, jsou nenahraditelné, protože představují dvě základní možnosti moderního přístupu k umělecké tvorbě.

BIBLIOGRAFIE

Alpers 1983

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Alpers 1988

Alpers, Svetlana. *Rembrandt's Enterprise, The Studio and the Market*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Andronov 1978

Andronov, Sergej Antipovič. *Rembrandt, o socialnoj sušnosti chudožnika*. Moskva: Znanie, 1978.

Arasse 1994

Arasse, Daniel. *Vermeer, Faith in painting*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Arpino; Lecaldano 1980

Arpino, Giovanni; Lecaldano Paolo. *Rembrandt*. Praha: Odeon, 1980.

Asemissen 1988

Asemissen, Hermann Ulrich. *Jan Vermeer, Die Malkunst, Aspekte eines Berufsbilder*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

Badt 1961

Badt, Kurt. *Modell und Maler von Jan Vermeer*. Köln: DuMont Schauberg, 1961.

Bal 1991

Bal, Mieke. *Reading Rembrandt, Beyond the World Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Baldinucci 1686

Baldinucci, Filippo. *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' piu eccellenti Maestri della stessa Professione*. Firenze: Matini, 1686.

Barnouw 1914

Barnouw, Adriaan Jacob. Vermeers zoogenaamd Novum Testamentum. *Oud Holland*, 32, 1914.

Beaujean 2000

Beaujean, Dieter. Die Lust zu spielen: Rembrandt's Selbstbildnis mit Saskia in Dresden. *Weltkunst* 70 / 12, 2000.

Becker 2002

Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002.

Benesch 1970

Benesch, Otto. *Rembrandt*. London: Phaidon Press, 1970.

Bergström 1966

Bergström, Ingvar. Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 17, 1966.

Bialostocki 1966

Bialostocki, Jan. Rembrandt's Terminus. *Wallraf – Richartz – Jahrbuch*, 28, 1966.

Blankert 1973

Blankert, Albert. Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty. In: Bryun, Josua; Emmens, Jan Ammeling; Jongh, Eddy de; Snoep, D.P. (ed.). *Album Amicorum J. G. van Gelder*. Haag, 1973.

Blankert 1978

Blankert, Albert. *Vermeer of Delft, Complete Edition of the Paintings*. Oxford: Phaidon, 1978.

Blankert 1997

Blankert, Albert (ed.). *Rembrandt, A Genius and His Impact*. Melbourne: National Gallery of Victoria / Sydney: Art Exhibitions Australia Limited, 1997.

Blokhuis 1997

Blokhuis, Marleen. On the Life of Rembrandt van Rijn 1606-1669. In: Blankert, Albert (ed.). *Rembrandt, A Genius and His Impact*. Melbourne: The National Gallery of Victoria / Sydney: Art Exhibitions Australia Limited, 1997.

Bode 1899

Bode, Wilhelm. *The Complete Work of Rembrandt III*. Paris, 1899.

Bonafoux 2004

Bonafoux, Pascal. *L'autoportrait du XXe siècle, Moi Je, par soi-meme*. Paris: Diane de Selliers, 2004.

Bond 2005

Bond, Anthony. Performing the Self? In: Bond, Anthony; Woodall, Joanna (ed.). *Self Portrait, Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery / Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005.

Boon 1963

Boon, Karel Gerard. *Rembrandt, The Complet Etchings*. London: Thames and Hudson, 1963.

Braider 1998

Braider, Christopher. The Fountain of Narcissus: The Invention of Subjectivity and the Pauline Ontology of Art in Caravaggio and Rembrandt. *Comparative Literature*, 50 / 4, 1998.

Brion 1946

Brion, Marcel. *Rembrandt*. Paris: Édition Albin Michel, 1946.

Broos 1971

Broos, Ben. The „O“ of Rembrandt. *Simiolus*, 4, 1971.

Bruyn 1989

Bruyn, Josua; Haak, Bob; Levie, Simon Hijman; Thiel, Pieter J. J. van ; Wetering., Ernst van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings III*. Haag: Martinus Nijhoff Publishers, 1989.

Chapman 1990

Chapman, H. Perry. *Rembrandt's self-portraits, A study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Descargues 1966

Descargues, Pierre. *Vermeer: etude biographique et critique*. Geneve: Skira, 1966.

Eberlein 1983

Eberlein, Johann Konrad. The Curtain in Raphael's Sistine Madonna. *The Art Bulletin*, 65, 1983.

Emmens 1968

Emmens, Jan Ameling. *Rembrandt en de Regels van de Kunst*. Utrecht: Dekker & Gumbert, 1968.

Erpel 1967

Erpel, Fritz. *Die Selbstbildnisse Rembrandts*. Wien: Langen – Müller, 1967.

Gaskell 2000

Gaskell, Ivan. *Vermeer's Wager, Speculations on Art History, Theory and Art Museums*. London: Reaktion Books, 2000.

Gasser 1961

Gasser, Manuel. *Das Selbstbildnis*. Zürich: Kindler Verlag, 1961.

Gelder 1956

Gelder, Jan G. van. Rembrandt en de zeventiende eeuw. *De Gids*, 119, 1956.

Gelder 1958

Gelder, Jan G. van. *De schilderkunst van Jan Vermeer*. Utrecht: Kunsthistorisch Institut, 1958.

Gelder 1961

Gelder, Jan G. van. Two Aspects of the Dutch Baroque, Reason and Emotion. In: Meiss, Millard (ed.). *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York: New York University Press, 1961.

Gerson 1968

Gerson, Horst. *Rembrandt Paintings*. Amsterdam: Reynal, 1968.

Gottlieb 1974

Gottlieb, Carla. A Sienese Annunciation and its Fenestra Cancellata. *Gazette des Beaux-Arts*, 83 / 6, 1974.

Gudlaugsson 1938

Gudlaugsson, Sturla J. *Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*. Würzburg, 1938.

Haak 1969

Haak, Bob. *Rembrandt: His Life, His Work, His Time*. New York: Harry N. Abrams, 1969.

Hale 1937

Hale, Philip L. *Jan Vermeer of Delft*. Boston, 1937.

Hamann 1948

Hamann, Richard. *Rembrandt*. Berlin: Safari – Verl., 1948.

Harrison 1992

Harrison, Charles. Rembrandt: The Artist in his Studio. *Kunst and Museum Journaal*, 4 / 1, 1992.

Henriëtte 1956

Henriëtte, Laman Trip de Beaufort. *Rembrandt*. Haarlem, 1956.

Hlaváčková; Seifertová 1986

Hlaváčková, Hana; Seifertová, Hana. Mostecká Madona - Imitatio a symbol. *Umění*, 34, 1986.

Hoogstraten 1678

Hoogstraten, Samuel von. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*. Rotterdam: Fransois van Hoogstraten, 1678.

Houbraken 1718 – 1721

Houbraken, Arnold. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstchilders en schilderessen*, 3 Vols. Amsterdam: Autheur, 1718 – 1721.

Hultén 1949

Hultén, Karl Gunnar. Zu Vermeers Atelierbild. *Konsthistorisk Tidskrift*, 18, 1949.

Huyghe; Bianconi 1981

Huyghe, René; Bianconi, Piero. *Vermeer*. Praha: Odeon, 1981.

Jahn 1956

Jahn, Johannes. *Rembrandt*. Leipzig: Seemann, 1956.

Kahr 1973

Kahr, Madlyn. Rembrandt and Delilah. *The Art Bulletin*, 2, 1973.

Knackfuss 1895

Knackfuss, Hermann. *Rembrandt, zweite Aufl.* Bielefeld / Leipzig: Velhagen & Klasing, 1895.

Knuttel 1956

Knuttel, Gerard. *Rembrandt, de meester en zijn werk.* Amsterdam: Uitg. Ploegsma, 1956.

Koerner 2005

Koerner, Joseph Leo. Self-Portraiture Direct and Oblique. In: Bond, Anthony; Woodall, Joanna (ed.). *Self Portrait, Renaissance to Contemporary.* London: National Portrait Gallery / Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005.

Koortbojian 1992

Koortbojian, Michael. *Autoportraits.* Paris: Edition de la Réunion des Musées Nationaux / London: A. Zwemmer Ltd, 1992.

Levey 1981

Levey, Michael. *The Painter Depicted, Painters as a Subject in Painting.* London: Thames and Huston, 1981.

Liedtke 2000

Liedtke, Walter. *A View of Delft, Vermeer and his Contemporaries.* Zwolle: Waanders Publishers, 2000.

Liedtke 2001

Liedtke, Walter (ed.). *Vermeer and the Delft School.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

Mayer-Meintschel 1970 / 1971

Mayer-Meintschel, Anneliese. Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom Verlorenen Sohn. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch, 1970 / 1971.*

Menzel 1977

Menzel, Gerhard W. *Vermeer*. Leipzig: Seemann, 1977.

Michel 1894

Michel, Émil. *Rembrandt, His Life, his Work, and his Time*. Volume I. London: William Heinemann / New York: Charles Scribner's Sons, 1894.

Mirimonde 1961

Mirimonde, Albert Pomme de. Les sujets musicaux chez Vermeer de Delft. *Gazette des Beaux-Arts*, 57 / 6, 1961.

Moffit 1984

Moffit, John Francis. Piu tondache l'O di Giotto, Giotto, Vasari, and Rembrandt's Kenwood House Self-Portrait. *Paragone*, 35 / 407, 1984.

Montias 1989

Montias, Michael. *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Neumann 1966

Neumann, Carl. *Rembrandt*. Berlin / Stuttgart, 1902.

Orlers 1641

Orlers, Johannes. *Beschrijvinge der Stadt Leiden*. Leiden, 1641.

Pels 1681

Pels, Andries. *Gebruik en misbruik des tooneels*. Amsterdam, 1681.

Pinder 1943

Pinder, Wilhelm. *Rembrandt's Selbstbildnisse*. Königstein im Taunus / Leipzig: Langewiesche, 1943.

Plietzsch 1939

Plietzsch, Eduard. *Vermeer van Delft*. München: Bruckmann, 1939.

Polak 1976

Polak, Ada. Glass in Dutch Painting. *The Connoisseur*, 193 / 776, October, 1976.

Raupp 1980

Raupp, Hans-Joachim. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1980.

Raupp 1984

Raupp, Hans-Joachim. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms, 1984.

Renger 1970

Renger, Konrad. *Lockere Gesellschaft, Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der Niederländischen Malerei*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1970.

Roberts 1998

Roberts, Helene E. (ed.). *Encyclopedia of Comparative Iconography I., II.* Chicago / London: Fotzroy Dearborn Publishers, 1998.

Rosenberg 1948

Rosenberg, Jakob. *Rembrandt*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1948.

Rotermund 1952 / 1953

Rotermund, Hans Martin. Rembrandt und die religiösen Laienbewegungen in den Niederlanden seiner Zeit. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 4, 1952 / 1953.

Sandart 1675

Sandart, Joachim von. *Teutsche Academie des Bau-, Bild-, und Mahlerey—Künste*. Nürnberg: Jacob van Sandart, 1675.

Schama 1999

Schama, Simon. *Rembrandt's Eyes*. London: Penguin Books, 1999.

Scheidig 1958

Scheidig, Walther. *Rembrandt und seine werke ind der Dresdener galerie*. Dresden: Verlag der Kunst, 1958.

Schmidt-Degener 1919

Schmidt-Degener, Frederik. Rembrandt en Vondel. *De Gids*, 83, 1919.

Schwartz 2006

Schwartz, Gary. *Rembrandt's Universe, His Art, His Life, His World*. London: Thames and Hudson, 2006.

Schwarz 1966

Schwarz, Heinrich. Vermeer and the Camera Obscura. *Pantheon*, 24, 1966.

Sedlmayr 1962

Sedlmayr, Hans. Jan Vermeer: De Schilderkunst. *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 7 - 8, 1962.

Seymour 1964

Seymour, Charles. Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura. *The Art Bulletin*, 46, 1964.

Slive1956

Slive, Seymour. Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth-Century Dutch Painting. *Art Quarterly*, 19, 1956.

Slive 1962

Slive, Seymour. Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting. *Daedalus*, 91, 1962.

Slive 1964

Slive, Seymour. Rembrandt's Self-portrait in a Studio. *The Burlington Magazine*, 106 / 740, 1964.

Sluijter 1998

Sluijter, Eric Jan. Vermeer, Fame, and Female Beauty: The Art of Painting. In: Gaskell, Ivan; Jonker, Michiel (ed.). *Vermeer Studies*. Washington: National Gallery of Art, 1998.

Sluijter 2006

Sluijter, Eric Jan. *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Snow 1994

Snow, Edward. *A Study of Vermeer*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Steadman 2001

Steadman, Philip. *Vermeer's Camera, Uncovering the Truth the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Stechow 1944

Stechow, Wolfgang. Rembrandt – Democritus. *The Art Quarterly*, 7, 1944.

Swillens1950

Swillens, Pieter T. A. *Johannes Vermeer, Painter of Delft*. Utrecht: Spectrum Publishers, 1950.

Tolnay1953

Tolnay, Charles de. L'Atelier de Vermeer. *Gazette des beaux-arts*, 41, 1953.

Tümpel 1968

Tümpel, Christian. Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 13, 1968.

Tümpel 1986

Tümpel, Christian. *Rembrandt: Mythos und Methode*. Königstein im Taunus: Langewiesche, 1986.

Valentiner 1920

Valentiner, Wilhelm Reinhold. Die vier Evangelisten Rembrandts. *Kunstchronik und Kunstmarkt N. F.*, 32, 1920.

Valentiner 1925

Valentiner, Wilhelm Reinhold. *Rembrandt, Des Meisters Handzeichnungen I*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

Visser't Hooft 1939

Visser't Hooft, Willem Adolph. *Rembrandt jako protestantský mistr*. Praha: Ymka, 1939.

Visser't Hooft 1955

Visser't Hooft, Willem Adolph. *Rembrandts Weg zum Evangelium*. Zürich: Zwingli Verlag, 1955.

Vosmaer 1877

Vosmaer, Carel. *Rembrandt, Sa vie et ses oeuvres*. Haag: Martinus Nijhoff, 1877.

Vries 1945

Vries, Ary Bob de. *Jan Vermeer van Delft*. Basel: Holbein, 1945.

Vries 1967

Vries, Ary Bob de. *Vermeer*. Milano: Amilcare Pizzi S.p.A., 1967.

Waetzoldt 1908

Waetzoldt, Wilhelm. *Die Kunst des Porträts*. Leipzig: Ferdinand Hirt und Sohn, 1908.

Walicki 1970

Walicki, Michal. *Jan Vermeer van Delft*. Dresden: Verlag der Kunst, 1970.

Walsh 1973

Walsh, John. Vermeer. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 31 / 4, 1973.

Welu 1975

Welu, James A. Vermeer: His Cartographic Sources. *Art Bulletin*, 4, 1975.

Weisbach 1926

Weisbach, Werner. *Rembrandt*. Berlin: De Gruyter, 1926.

Wetering 2000

Wetering, Ernst van de. *Rembrandt, The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

Wetering 2005

Wetering, Ernst van de. Rembrandt's self-portraits: problems of authenticity and function. In: Wetering, Ernst van de (ed.). *A Corpus of Rembrandt Paintings IV, The Self-Portraits*. Dordrecht: Springer, 2005.

Wetering 2006

Wetering, Ernst van de. Rembrandt: A Biography. In: Ronberg, Lene Bogh; Pedersen, Eva de la Fuente (ed.). *Rembrandt? The Master and his Workshop*. Kobenhavn: Statens Museum for Kunst, 2006.

Wheelock, Arthur K. *Johannes Vermeer: The Art of Painting*. Washington: National Gallery of Art, 1999.

Wheelock 2005

Wheelock, Arthur K. *Rembrandt's late religious portraits*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Williams 2001

Williams, Julia Lloyd (ed.). *Rembrandt's Women*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2001.

Winkel 1998

Winkel, Marieke de. The Interpretation of Dress in Vermeer's Painting. In: Gaskell, Ivan; Jonker, Michiel (ed.). *Vermeer Studies*. Washington: National Gallery of Art, 1998.

Winkel 2005

Winkel, Marieke de. Rembrandt's clothes – Dress and meaning in his self-portraits. In: Wetering, Ernst van de (ed.). *A Corpus of Rembrandt Paintings IV, The Self-Portraits*. Dordrecht: Springer, 2005.

Wittkower 1969

Wittkower, Rudolf and Margot. *Born under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York: Norton Library, 1969.

Wolf 2001

Wolf, Bryan Jay. *Vermeer and the Invention of Seeing*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Woodall 2005

Woodall, Joanna. Every Painter Paints Himself: Self-portraiture and Creativity. In: Bond, Anthony; Woodall, Joanna (ed.). *Self Portrait, Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery / Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005.

